الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي





جامعة وهران –السانيا

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغةالعربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر بعنوان:

شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر

إعداد الطالبة:

مسكين حسنية

إشراف:

د. داود محمد

أعضاء لجنة المناقشة:

د. ميراوي عبد الوهاب	جامعة وهران	رئيسا
د. داود محمد	جامعة وهران	مشرفا ومقررا
د. عبو عبد القادر	جامعة سعيدة	مناقشا
د. محمد عباسة	جامعة مستغانم	مناقشا
د. عقاق قادة	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د. برونة محمد	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية: 2014/2013




مقدمة




لقد أولت الدراسات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة للعنوان، فصار درسه يندرج ضمن سياق نظري وتطبيقي يهدف إلى مقاربة النصوص من أجل فهم خصوصياتها وتحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدلالية، من هنا جاء الاهتمام بموضوع (شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر).

وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع إلى الوعي بأهمية العنوان على الصعيدين النقدي والإبداعي، هذا الاهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه العتبة النصية وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها.

ويشير الشعر الجزائري المعاصر إلى المتن الشعري الذي ستحاول هذه الدراسة اختبار فاعلية الشعرية في منظومة عناوينه، وذلك في ضوء نصوص لم يتم اختيارها على أساس أنها أجود ما يمثل هذا المتن، وإنما تم اختيارها وفقا لقدرتها على بلورة إحدى السمات الشعرية المرصودة في عناوينها.

وتتحدد المعاصرة في هذا البحث من منطلق زمني يستقطب الاهتمام بالشعر المنتج منذ بداية الخمسينيات من القرن العشرين، وهو الشعر الذي يدرج نمطيا ضمن الشعر الحر، لذلك فإن أغلب النصوص الشعرية التي تم اختيارها تنتمي إلى هذا الشعر الذي يقوم على أساس التفعيلة.

وإذا كانت نشأة الخطاب الأدبي مرتبطة بنشوء الأدب نفسه، فإن البحث في موضوع الشعرية يقتضي البحث في مكونات بنية هذا الخطاب من خلال اللفظ والتركيب والدلالة.

ولذلك فقد جاء هذا البحث ليستنبط مظاهر الشعرية في عناوين الشعر الجزائري المعاصر، من خلال البنية الصرفية والتركيبية والدلالية لهذه العناوين، وفقا لمنهج وصفي تحليلي، مجيبا على عدة تساؤلات متعلقة بالعنوان وبآلية اشتغال الشعرية فيه نحو:

- من يضع العنوان ؟
- ما موقع العنوان من عملية الخلق الأدبي ؟
- ما مدى تعالق العنوان مع نصه ؟
- هل هناك شروط معينة لصياغة بنية وتراكيب العنوان ؟
- ما نوع الدلالات التي يحملها العنوان ؟ وكيف تتم عملية تأويله ؟

هذه الأسئلة وأخرى حاولت الإجابة عنها من خلال مدخل وأربعة فصول، تتصدرهم مقدمة ويعقبهم ملحق وخاتمة.

خصص المدخل لدراسة مركزة للتعريف بالشعرية بغية إعطاء فكرة عامة عنها، من خلال المقاربة التاريخية والمقاربة الإجرائية، وبعدها تم الحديث عن العنوان وعلاقته بأنماط التعالي النصي.

أما الفصل الأول فقد عنون بـــ: (في نظرية العنوان) وفيه تم عرض محاور تتعلق كلها بالجانب النظري للعنوان تمثلت في: مفهوم العنوان، واضع العنوان، متلقي العنوان، أنواع العناوين، وظائف العنوان.

وتكفل الفصل الثاني الموسوم بـــ: (البنية الصرفية للعناوين) بإجراء تطبيقي حاولت فيه إبراز بنية الأفعال وبنية المشتقات، وفي بنية الأفعال تطرقت إلى الفعل الثلاثي فقط نظرا لوروده بكثرة وبجميع صيغه المجردة والمزيدة، أما الفعل الرباعي فقد تم تجاهله لأنه كاد ينعدم في العناوين التي هي قيد الدراسة.

أما بنية المشتقات فقد استعرضت فيها الصيغ الآتية: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم الزمان واسم المكان، وهي الصيغ الغالبة على بنـــية العناوين.

وقد اجتهدت في استنباط دلالة كل صيغة من صيغ أبنية الأفعال وأبنية المشتقات وحاولت ربطها بدلالة العنوان ونصه.

ويأتي الفصل الثالث المعنون بـــ: (البنية التركيبية للعناوين) موكولا هو الآخر بإجراء تطبيقي حاولت فيه إبراز الأنماط الغالبة على تراكيب العناوين الواردة جملا اسمية والعناوين الواردة جملا فعلية، وقد اجتهدت أيضا في استنباط دلالة هذه التراكيب وحاولت ربطها بالدلالة العامة للعنوان ونصه.

أما الفصل الرابع والأخير والموسوم بـــ: (البنية الدلالية للعناوين) فقد حاولت فيه الكشف عن طبيعة العلاقة بين العنوان ونصه، باعتبار العنوان علامة لها علاقات اتصال وانفصال مع النص سواء من حيث المبنى أو من حيث المعنى.

وبعدها استعرضت أهم مظاهر الانزياح الواقعة في عناوين الشعر الجزائري المعاصر من خلال الجزئيات الآتية: تراسل الحواس، التنافر الدلالي، تشخيص الموجودات، تجسيد المجردات، مجاز الألوان.

وأنهيت البحث بخاتمة أجملت فيها أهم النتائج المتوصل إليها، ثم ألحقت بالبحث ما أحسبه مكملا له، وهو ترجمة لحياة الشعراء الذين تناول البحث أشعارهم أو تمت الإشارة إليهم وفقا لمقتضيات الدراسة.

وكأي بحث أكاديمي صادف هذا العمل بعض الصعوبات، تكفي الإشارة إلى إشكالية البحث، فشعرية العنوان خاصة إذا تعلقت بالشعر المعاصر عملية معقدة، لأنها لا تحدد في إطار موضوعي واضح، إضافة إلى أن التجربة الشعرية تختلف من شاعر لآخر.

ولكن المساعدة التي وجدتها عند بعض الباحثين ممن درسوا العنوان تنظيرا وتطبيقا هونت الصعوبات، من هذه الدراسات:

- في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) لـــ: خالد حسين حسين.

- العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور) لـــ: عويس محمد.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي لـــ: الجزار محمد فكري.
- سيمياء العنوان لـــ: بسام قطوس.
- Seuils لـــ: جيرار جينيت.
- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) لـــ: بلعابد عبد الحق.
- السيميوطيقا والعنونة لـــ: جميل حمداوي.
- براعة الاستهلال في صناعة العنوان لـــ: الحميداني حميد.

في الأخير لا يسعني وأنا أرى ثمرة جهدي قد أينعت، إلا أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور (داود محمد) الذي تحمل مسؤولية الإشراف على هذا البحث، وإلى كل الزملاء والأصدقاء الذين ساهموا بشكل ما في إنجاز هذا العمل.





مدخل





يقتضي البحث في موضوع (شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر) تحديده من خلال الإلمام بمحاوره الأساسية والمتمثلة في: الشعرية والعنونة.

أولا– مفهوم الشعرية واشكالية المصطلح:

لقد كان للشعرية تاريخا عريقا في النقد الغربي يرجعه الباحثون إلى كتاب (فن الشعر) "لأرسطو"، الذي اعتبر أول عمل منهجي في هذا المجال.[1]

ووفقا للتطور الذي عرفه النقد الغربي في القرن العشرين من خلال نصوص الشكلانيين الروس (1915– 1930)، ونشاط المدرسة المورفولوجية (1925–1955)، وفيما شهده النقد الأنجلوساكسوني الجديد بأمريكا وانجلترا، وفي التحليل البنيوي الذي شرع منذ الستينيات في التطور بفرنسا، فقد عرفت الشعرية هي الأخرى اهتماما وتطورا إلى أن صارت توصف نظريا بأنها «مجموع السمات أو الخصائص الجمالية التي تتفاضل بمقتضاها الأساليب الشعرية من نص لآخر، أو من مرحلة لأخرى».[2]

ويرجع بعض الدارسين أصول الشعرية في النقد العربي إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي نادى بها "الجاحظ" في القرن الثالث الهجري، وأصبحت أكثر نضجا مع الفلاسفة المسلمين الذين أسهموا في بناء النظرية النقدية.[3]

ويزداد الأمر صعوبة إذا تعلق الأمر بالشعرية في النقد العربي الحديث الذي سار على خطى النقد الغربي، لأن الباحث في هذا المجال سيواجه أزمة ترجمة للمصطلح العربي (Poétique) فهناك: الشعرية والشاعرية وفن الشعر وفن النظم والإنشائية

[1] - Oswald Ducrot et tezvitan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du Seuil, Paris, 1972, p108.

[2]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص2.

[3]- ينظر: قاسم مومني، الشعرية في الشعر، مجلة فصول، مج7 ،ع3، القاهرة، 1987، ص71.

والبويطيقا وعلم الأدب إلى غير ذلك مما يزيد في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث.[1]

ويرى "كمال أبو ديب" أن الشعرية «تجسد في النص لشبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركيته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعر ومؤشرا على وجودها».[2]

يظهر أن هذا المفهوم يختزل الإرث النقدي البنيوي في مقاربته لشعرية النصوص الأدبية، على أساس أن القيمة الشعرية للدال لا تظهر إلا من خلال علاقته بدوال أخرى مجاورة له ضمن البنية اللغوية نفسها، لذلك فلا يمكن استنباط الخصائص المميزة للشعرية إلا من خلال ما تفرزه هذه البنية من مستويات صوتية وتركيبية ودلالية.

وقد اكتسبت الشعرية فعاليتها الإجرائية باعتبارها علمًا قادرًا على وصف وتحليل النصوص الأدبية بفضل علاقتها باللسانيات، ذلك أنه إذا كانت اللسانيات علمًا محايثا للغة عامة فإن الشعرية علم محايث للغة الأدب، وعلى هذا الأساس فقد عد "رومان جاكبسون" الشعرية فرعا من فروع اللسانيات، يقول: «إن الشعرية تهتم بقضية البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزاء لا يتجزأ من اللسانيات».[3]

ويرى "محمد العياشي كنوني" أنه من بين أسباب استعصاء تحديد مفهوم الشعرية هو غنى مصطلح الشعرية نفسه، فبقدر «ما هو غني بتاريخه الطويل حيث يكتسب هذا

---

[1]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 199، ص12.

[2]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص53.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص24 .

المصطلح في كل حقبة تاريخية مفهوما جديدا تبعا للتدرج في الوعي الشعري، فهو غني أيضا بأنساقه الجمالية التي تتطور باستمرار على صعيد الممارسة الإبداعية من جهة، وبمفاهيمه الإجرائية الواصفة لكيفية تشكيل تلك الأنساق وتفاعلها لحظة الانجاز النصي، وأثرها في المتلقي لحظة التأويل السياقي للنص على صعيد النظرية النقدية من جهة أخرى».[1]

وفيما يلي سيتم الاقتصار على أبرز مفاهيم الشعرية التي تخدم الغرض المنهجي في هذا البحث، من خلال ثلاثة تصورات هي:

- شعرية النظم.
- الشعرية الشكلانية.
- الشعرية البنيوية.

أ– شعرية النظم:

إن غياب مصطلح الشعرية في المعاجم والمؤلفات العربية القديمة لا يعني القول بانعدام مدلوله، ولعل أكثر المصطلحات قربا من مدلول الشعرية بمفهومها الحديث هو مصطلح النظم عند "عبد القاهر الجرجاني"، فالنظم -حسب الجرجاني- «حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها».[2]

وبذلك فقد تجاوز النظم عند "الجرجاني" «حدود الاصطلاح الذي كان سائدا منذ القرن الثاني الهجري في بيئة النحاة على وجه الخصوص، ليتحول إلى عمل

[1]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص11.

[2]- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2010، ص12.

منهجي مدروس ومنظم بقدر ما يتوخى دراسة البلاغة في ضوء جديد يقوم على دعامة من النحو وأحكامه، يتوخى أيضا توسيع أفق النحو وتطويع أدواته حتى يستقرأ مواطن الحسن في اللغة شعرية كانت أو غير شعرية، دون أن يقتصر في ذلك على بيان العلاقـــة البنيوية بين أجزاء الجملة الواحدة، بل يمتد إلى العلاقة القائمة بين الجملة والجملة داخل نفس الخطاب»[1]، وهذا ما أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني" حينما قال:

« فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمـــيزة وفضل فيـــه، إلا ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه»[2].

وفي هذا إشارة غير مباشرة إلى أن النظم في جوهره هو النحو في إحكامه، وليس المقصود بالنحو الوقوف عند حدود الحكم بالجودة أو الفساد على الكلام، ولكن المقصود أيضا مراعاة المعنى في هذا الكلام، أي مراعاة العلاقة بين أجراء الكلام، تلك العلاقة التي بها تظهر مزية النظم بدرجات متفاوتة، والمزية في الكلام تتحقق بحسن الاختيار ومعرفة المواضع المناسبة في عملية التأليف.[3]

ولو كان المقصود بأحكام النحو الوقوف عند قواعده فقط «لكان البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط و لم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام، وإنا لنراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو».[4]

---

[1]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص23.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ص67.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص304.

[4]- م ن ، ص266.

بهذا التصور يكون "عبد القاهر الجرجاني" قد قدم للدرس النقدي منهجا لغويا رصينا هو «منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة والفساد، بل يمتد في البحث عن العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات، وإلى اجتلاء معانيها، وكشف غامضها (......) ومن ثم فإن الأساس عنده هو النحو، على أن يشمل النحو علم المعاني، وأن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية».[1]

وبذلك يكون "عبد القاهر الجرجاني" قد ردم الحدود الفاصلة بين النحو والبلاغة وجعلها أساسا واحدا لقيام الشعرية في الخطاب الأدبي.

والحديث عن نظرية النظم في ضوء هذا الطرح المعرفي الذي يهدف إلى بيان شعريتها يستلزم مراعاة مبدأين متلازمين هما: مبدأ النظام ومبدأ المزية.

1- مبدأ النظام:

إن مبدأ النظام في الكلام حسب "عبد القاهر الجرجاني" لا يعني مجرد «ضم الشيء إلى شيء كيفما جاء واتفق»[2]، وإنما يعني طريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضه على بعض، تنتج نظما ينبثق عنه المعنى من الجهة التي هي أصح بتأديته.

وتظهر أهمية هذا المبدأ في تحديد طبيعة الأسلوب ووظيفته، ولذلك فهو يرتبط بمفهومي الاختيار والموقع، أما الاختيار فإنه ينبني على أساس العلاقة بين اللغة ومنجز الكلام، هذه العلاقة تمنح منجز الكلام صفة المبدع الحاذق، مادامت إمكانات اللغة كلها مرشحة لاختياراته، وهو الأمر الذي يعني أن النسق اللفظي صورة لنسق نفسي وعقلي، أي أن بناء الكلام واختياره هو بناء فكر ننتقل بموجبه من نظم اللفظ إلى نظم المعنى، أي من الألفاظ المرتبة في النطق إلى أصولها وهي المعاني المرتبة في النفس.[3]

---

[1]- عبد القادر حسين: عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم، مجلة الفكر العربي، ع46، الكويت، 1987، ص149.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص40.

[3]- ينظر: محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، 1998، ص63.

وأما الموقع فإنه يظهر من خلال الاختلاف بين مقولات منجزي الكلام رغم اختيارهم لنفس الألفاظ، فاللفظة لا يمكن أن تكتسب قيمتها أو شعريتها إلا من خلال موقعها ضمن بنية لغوية معينة، وقد وضح "الجرجاني" ذلك بقوله: «فقد اتضح اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما شابه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[1]، ولذلك فالألفاظ خارج النظام تظل مجردة ولا تصير ناطقة إلا بحكم موقعها من هذا النظام، وحتى ولو عمدنا إلى تغيير موقعها ضمن نفس النظام فقد تصبح ثقيلة على المتلقي بعدما كانت مناسبة ومؤنسة أو العكس.

2- مبدأ المزية:

إذا كان مبدأ النظام يقوم على أساس العلاقة التي تجمع بين اللغة وفاعل الكلام، فإن مبدأ المزية يتم وفقا للعلاقة القائمة بين الكلام باعتباره إنجازا نصيا والمتلقي بوصفه فاعلا يمتلك من الإدراك ما يؤهله لتقدير صورة المعنى، ويتحقق مبدأ النظام عن طريق مبدأ المزية، لأن شعرية الألفاظ أو مزيتها تنبثق مما يدل عليه النظام وما يترتب عليه من أثر، وهذا ما يستدعي ضرورة تجاوز الوظيفة الإبلاغية للغة، التي يتقلص فيها العدول إلى درجة الصفر أو يقترب، ويكتفي في ظلها القارئ للوصول إلى المعنى بدلالة اللفظ وحده[2]، نحو الوظيفة الشعرية للغة التي تتفاوت فيها درجة العدول والانزياح من بنية إلى أخرى، وهذه الوظيفة عادة ما تجد نموذجها المفضل في لغة الشعر، حيث لا يمكن

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص46.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات الجامعية، د ت، د ط، ص174.

الوصول إلى «الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[1]، والرمز والغموض والحذف وغيرها من الظواهر اللغوية التي تسهم في إصباغ النصوص الأدبية بصفة الشعرية.

لذلك فقد دعا "عبد القاهر الجرجاني" إلى تعيين مبدأ المزية من خلال النصوص، لأن قيمتها الشعرية تتفاوت من نص لآخر، يقول:

«وأنه كما يفضل هناك النظم النظم، والتأليف التأليف، والنسج النسج، والصياغة الصياغة، ثم يعظم الفضل، وتكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره، والمجانس له درجات كثيرة، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، كذلك يفضل بعض الكلام بعضا، ويتقدم منه الشيء، ثم يزداد من فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلة»[2].

وقد اشترط "الجرجاني" أن يكون المتلقي حاذقا حتى تكون له القدرة على كشف وتحديد الجهة التي تنبثق منها المزية وتعليلها وفقا لأسرار النظم في النص، لأن المتلقين ليسوا على درجة واحدة من المعرفة والإحساس لإدراك مواطن المحاسن والمزايا في النصوص[3]، فهذا الأمر لا يتأتى إلا للمتلقي الحاذق الذي يملك من القدرة والإحساس ما يخوله لإدراك المزايا الظاهرة والخفية في النصوص.

هكذا شكلت نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" محورا مهما من محاور الشعرية العربية، وهو محور كلما ظن الدارس أنه تمثل بعض ملامحه، إلا وفوجئ بأن

---

[1]- المرجع نفسه، ص175.

[2]- المرجع السابق : ص 40 .

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص344.

«العودة إلى الجرجاني هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك».[1]

ولذلك فقد كان من أبلغ المفاهيم والنظريات في الشعرية العربية نظرية النظم عند " عبد القاهر الجرجاني"، هذه الأخيرة التي ما انفكت تثبت جدارتها كلما ضرب علم اللغة والنقد الأدبي في التطور بسهم.

ب- الشعرية الشكلانية:

يرجع الفضل في تأسيس الشعرية الحديثة إلى مدرسة الشكلانيين الروس[2]، تلك المدرسة التي تشكلت بين حلقة موسكو اللسانية وجمعية دراسة اللغة الشعرية وحلقة براغ اللسانية، ويظهر أثر الشكلانيين في الدرس النقدي إلى محاولتهم تقديم مشروع لمعالجة الظاهرة الأدبية بطريقة علمية ودراستها بعيدا عن أي ظرف خارجي وفقا لمبدأ المحايثة في دراسة النصوص، وهذا ما أشار إليه "إيخنباوم" عندما قال أن هدفهم الوحيد هو «الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية».[3]

وقد أشار "جاكبسون" إلى أن الشعرية كعلم انبثقت من اللسانيات، معتبرا إياها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة»[4]، على أن القاسم المشترك بين الشعرية واللسانيات هو اللغة، ولعل هذا ما أشار إليه "حسن ناظم" حينما قال: «كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية، ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع

[1]- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص66.

[2]- والحقيقة أن الشكلانية تسمية ألحقت بهؤلاء الباحثين لاعتبارات إيديولوجية لا يسمح المجال لمناقشتها في هذا المقام.

[3]- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص31.

[4]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص35.

منهجية اللسانيات»[1]، وتبعا لهذا التقاطع الحاصل بين الشعرية واللسانيات، شكلت المفارقة بين اللغة الشعرية واللغة النفعية منطلقا أساسيا لتحديد تصورات الشكلانيين إزاء العديد من القضايا المتعلقة بالإبداع الأدبي.

ومن أبلغ المفاهيم التي تقع في مركز اهتمام الشعرية الشكلانية مفهوم الوظيفة الشعرية، وقد عمد "جاكبسون" إلى بيان أهمية هذه الوظيفة عندما اقترح نموذجا تواصليا قوامه ستة عناصر هي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، القناة، السنن والسياق.

مشيرا إلى أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز عليها لحسابها الخاص هو ما يشكل الوظيفة الشعرية للغة، مؤكدا أن كل رسالة أدبية مهما كانت تتضمن هذه الوظيفة الشعرية.[2]

ج– الشعرية البنيوية:

إن التطور الذي شهده الدرس اللساني عبر حلقة براغ اللغوية كان له أثر كبير في تطور الشعرية البنيوية، هذه الأخيرة التي «أخذت على عاتقها الاكتفاء بالنص الأدبي بوصفه تجسيدا لبنية هي بمثابة كل عضوي مركب من علاقات قائمة بين مختلف الدوال، حيث لا يمتلك الدال قيمته إلا في ظل علاقته بالدوال المجاورة له ضمن نفس النظام اللساني»،[3] ولذلك فإن ما يحدد مصطلح البنية هو توفر شرط الوحدة العضوية.

وهذا ما أشار إليه "كلود ليفي ستراوس" (Claud Leve Strauss) حينما قال:« إن البنية ذات طابع عضوي لأن العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر».[4]

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص66.

[2]- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص.ص: 27، 28.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[4]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة أحمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص28.

ويأتي "تزفطان تودورف" (T.Todorov) في طليعة المهتمين بهذا النوع من الدراسة، ويتضح ذلك من خلال نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، لأن دراسته لموضوع الشعرية كانت ناتجة عن مفهومه ومقاربته الإجرائية للخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية.

والشعرية حسب "تودوروف" مقاربة باطنية ومجردة للأدب، تبحث عن الخصائص الداخلية التي تصنع فرادة النصوص الأدبية، معتمدة على منطق المحايثة ومحدثة القطيعة مع ما يحيط بهذه النصوص خارج بنيتها اللغوية.

لهذا السبب فإن هذا العلم لا يهتم بالأدب الكائن بل بالأدب الممكن، بعبارة أخرى يهتم بتلك الخاصية المجردة التي تحدد خصوصية الواقعة الأدبية أي الأدبية.[1]

ولذلك فإن ما تحاول أن تؤسس له الشعرية ليس الأدب الحقيقي المتمثل في الآثار المنجزة، بل الأدب الممكن الذي لم يتحقق بالفعل، باحثة عن تلك الخصائص المجردة التي تميز الحدث الأدبي، أي الأدبية، وهذه «الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية، وبالتالي تخرج الأدبية عن نطاقها السطحي إلى خطاب يتميز بنفسه، له استقلاليته الخاصة».[2]

وتهدف الشعرية حسب "تودوروف" إلى جانب البحث عن الخصائص النوعية التي تصنع فرادة وأدبية الخطاب الأدبي إلى تأسيس نظرية للأدب، ما دام مجال بحث الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود من الأعمال الأدبية بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور للأعمال المحتملة.

---

[1]- ينظر: تودوروف تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط3، 1990، ص30.

[2]- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، ص36.

وهذه دعوة صريحة من "تودوروف" إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتل والمفترض، ومثل هذه الرؤية تفتح آفاقا جديدة للنظر وتحثها على البث المعمق في مستقبل الأدبية، لذا يدعو « تودوروف إلى شحن الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآتي».[1]

ووفقا لهذا التصور الذي يجعل مدار اهتمام الشعرية الأدب الممكن لا الأدب الكائن، شكلت الشعرية في نظر "رولان بارت" (Roland Barthes) علما للأدب، ووظيفة هذا العلم المساعدة على وضع نموذج افتراضي لبنية لغوية بحثا عن مقبولية المعنى في التحولات اللامنتهية للجمل.[2]

أما "جون كوهين" (John Cohen) فقد عرف الشعرية بأنها «علم الأسلوب الشعري»[3]، لكن هذا التداخل بين حقلي الشعرية والأسلوبية لا يعني التماثل الكلي بينهما، فثمة فرق لأن «الأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما (....) أي ما هو متعين وغير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو بدراسة ما هو متعال (....) وغير متجسد في نص بعينه ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ».[4]

ويرى "كوهين" أن الانزياح هو الذي يحدد الواقعة الأسلوبية من خلال الثنائيات البنيوية المتمثلة في: المعيار والانزياح.[5]

وهنا يشير" كوهين" إلى أن مسألة الفرق بين الشعر والنثر ليست مسألة وزن أو إيقاع فقط، بل هي مسألة لغة أيضا، تتمثل في نمط العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال

---

[1]- المرجع نفسه، ص37.

[2]- ينظر: رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص61.

[3]- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العماري ، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط1، 1986، ص15.

[4]- بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد ، مج10، ع40، السعودية، جوان 2001، ص287.

[5]- ينظر : نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جون كوهين، دراسات سال، ع1، 1987، ص48.

والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى، ولذلك فالشعر انزياح وخرق لقانون اللغة، وليس المقصود بالخرق مجافاة قواعد النحو والتركيب وتجاوزهما، بل هو الخرق الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر بإبعادها عن نمط التقرير والمباشرة إلى الإيحاء والمجاز.

ولذلك فقد عرض " كوهين " مفهومه للانزياح في كتابه الموسوم (بنية اللغة الشعرية) – Structure du langage poétique – بناء على موقفه القاضي بأن «الشعرية علم موضوعه الشعر».[1]

ولهذا فقد حظيت اللغة الشعرية عند "كوهين" بقدر كبير من العناية، لأن فيها يستثمر الحد الأقصى من الانزياح، على عكس لغة النثر العلمي التي يتراجع فيها الانزياح إلى درجة الصفر أو يقترب، يقول في ذلك "كوهين":« يمكن أن نشخص ظاهرة الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، وبين القطبين يتوزع مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا، فقرب القطب الأقصى تقع القصيدة، وقرب القطب الآخر تقع لغة العلماء، حيث لا يكون الانزياح منعدما وإنما يدنو من الصفر»[2]، وهذا دليل على أن الانزياح خاصية ملازمة للشعر، أين تهيمن الوظيفة الشعرية على حساب الوظائف الأخرى.

ولكن هيمنة الوظيفة الشعرية في الشعر لا يعني أن لغة الشعر اعتباطية ولا تواصل يرجى منها، فالشعر شأنه «شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف إلى قارئه، ولا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي تكون القصيدة قصيدة، ينبغي لها أن تكون مفهومة من طرف من توجه إليه»[3]، فهي تحافظ على مبرر وجودها من خلال عقد تواصل بينها وبين المتلقي بعد تحقيق أكبر قدر من التأثير الناتج عن كثافتها الجمالية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص22.

[2]- John Cohen : Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1996, P07.

[3]- المرجع نفسه ، ص171.

وتجدر الإشارة إلى أن نظرية "كوهين" «يشوبها بعض النقص، لأنها اقتصرت في تمثيل الانزياح على تصور بلاغي، وهذا التصور مهما كان جديدا بالقياس إلى البلاغة التقليدية، إلا أنه لم يخرج هو الآخر عن التقليد الذي لا يعتبر الانزياح إلا في ضوء مقاربة تركيبية، أي في ظل وحدات اسنادية تراعي العلاقة المجازية بين المسند والمسند إليه»[1]، وبذلك فنظرية "كوهين" قد لا تصلح لفك الغموض الذي تزخر به لغة الشعر السريالي مثلا، لأن الغموض في هذا النوع من الشعر لا يقتصر على الوحدات اللسانية بل يشمل النص ككل.

ولذلك فقد اقترح "ريفايتر" (M .Rifatere) بديلا لمفهوم المعيار اللساني في تحديده للظواهر الأسلوبية المتراحة أسماه بـــ:(السياق الأسلوبي)، والسبب في ذلك – حسب ريفايتر– أن «تعريف الأسلوب الأدبي باعتباره انزياحا بالقياس إلى المعيار اللساني يثير صعوبات تطبيقية عندما يتعلق الأمر بتحليل الأسلوب(...) لهذا [افترض] ضرورة استبدال مفهوم المعيار العام بمفهوم السياق الأسلوبي ودراسة الإجراءات الأسلوبية بالقياس إلى هذا السياق».[2]

ويمكن أن تكون وجهة النظر هذه صحيحة، فالسياق الأسلوبي هو الذي «يسعفنا في التوصل إلى أسباب افتقار بعض الوحدات اللسانية إلى أثرها الأسلوبي في موقع سياقي ما، بينما تتحول إلى إجراء أسلوبي في موقع آخر بفعل التضاد الناتج عن الانقطاع داخل السياق»[3]، وبهذا الموقف سيكون بمقدور الناقد التخلص من تلك الرؤية الضيقة التي تجعل لغة النثر معيارا ولغة الشعر انحرافا.

[1]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص57.

[2] - M. Rifatere :Essais de Stylistique Structurale, Flammarion, Paris, 1971, P64.

[3]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص57.

ثانيا– مفهوم العنونة:[1]

لقد أولت الدراسات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة للعتبات النصية، فصار درسها يندرج ضمن سياق نظري وتحليلي يهدف إلى مقاربة النصـــوص، من أجل فهم خصوصياتها وتحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدلالية.

وإذا كان "رومان جاكبسون" قد تساءل عن العناصر التي تجعل من نص ما نصا أدبيا من خلال طرحه لإشكالية: ما الذي يحقق أدبية الأدب؟

فإن "جيرار جينيت" أكد على ضرورة التساؤل «عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا، أي [تلك] العناصر التي تساند النص وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية النوعية»[2]، وهذه العناصر هي ما تعرف بالعتبات النصية.

ولم تثر العتبات النصية أي اهتمام قبل توسع مفهوم النص، ولم «يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض، والتي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر»[3]، أي أن التطور الذي لحق بمفهوم النص وفضائه كان سببا في التعرف على مختلف جزئياته، ومن ثم كان الاهتمام بموضوع العتبات إضافة نوعية في مقاربة النصوص وتحليلها.

وقد صنف "جيرار جينيت" العنوان ضمن فضاء النص الموازي أو ما يعرف بالمناص في إطار حديثه عن أنماط التعالي النصي[4] (Transtextualité) والمتمثلة في:[5]

[1]- لقد خصص الفصل الأول من هذا البحث لدراسة نظرية العنوان، لذلك سيتم التطرق للعنوان في هذا المقام من منطلق علاقته بأنماط التعالي النصي.

[2]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص21.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 14.

[4]- التعالي النصي هو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى.

[5]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص96.

1- التناص: Intertextualité.

2-المناص: Paratexte .

3-الميتانصية : Métatextualité.

4-النص اللاحق: Hypertexte .

5-معمارية النص: Architextualité.

وما يهم – في هذا المقام- من هذه المتعاليات النصية هو نمط المناص، لأنه يحتضن فعاليات العنونة، يحدده "جينيت" بقوله:

«إن النمط الثاني Paratexte يتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر بعدا ويقيمها النص في العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، (...) وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفر للنص وسطا (متنوعا)، وفي بعض الأحيان شرحا رسميا أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القراء نزوعا للصفاء، وأقلهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك».[1]

وينقل "جميل حمداوي" عن "جيرار جينيت" عناصر المناص بشكل مفصل، يقول: « إن المقصود بالنص الموازي[2] لدى جينيت (Genette) هو العنوان الأساسي، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية (Intertitres)، المقدمات، الملحقات أو الذيول، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية تحت الصفحات، النهايات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية، فكرة الكتاب (وهي عبارة توضع في صدر

[1]- جيرار جينيت: طروس (الأدب على الأب)، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص127.

[2]- النص الموازي هو نفسه المناص، وقد شاع مصطلح (النص الموازي) في الخطاب النقدي العربي أكثر من غيره من المصطلحات التي تؤدي نفس المعنى.

الكتاب وتلخص فكرة المؤلف)، الأمثلة والشروح، الاهداءات، الرباطات الملفوفة، وأيضا الأنماط الأخرى من العلامات، والإشارات الثانوية مثل المخطوطات المنسوخة، أي توقيعات المؤلف وكتابته الأصلية». [1]

وقد قسم "جينيت" هذه الموازيات النصية إلى نوعين من النصوص: نص خارجي فوقي وآخر محيطي.

يحيل النص الخارجي الفوقي (Epitexte) إلى « عناصر تتعلق بالنص ولكنهـــا منشورة خارج الكتاب: مثل المقابلات والمذكرات الخاصة». [2]

أما النص المحيطي (Péritexte) فإنه يضم «كل ما يتعلق بالنص وينشر معه (في زواياه مثل عنوانات الفصول) وما يوجد داخل الكتاب». [3] وقد قسمه "جينيت" هو الآخر إلى قسمين هما: النص المحيطي النشري (Péritexte éditorial) ويندرج تحته الغلاف، التجليد، كلمة الناشر وغيرها من المعلومات المتعلقة بالنشر، والنص المحيطي التأليفي(Péritexte Autorial) ويضم اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التمهيد، الإهداء، الهوامش وغيرها مما له علاقة بالمتن ولا ينفصل عن الكتاب[4]، وبذلك يكون المتلقي أمام ثلاثة مستويات نصية هي[5]:

1- النص الرئيسي: Texte principal.
2- النص الخارجي الفوقي:Epitexte.
3- النص المحيطي:Péritexte.

[1]- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، الكويت،1997، ص105.

[2]-كريستين مونتالبيتي: جيرار جينيت (نحو شعرية منفتحة)، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، ط1، 2001، ص108.

[3]- المرجع نفسه، ص 103.

[4]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص49.

[5]- Voir : Gérard Genette , seuils , P 346.

يشغل النص الرئيسي من هذه المستويات الثلاثة «الحد الأول منها بوصـــفه الأصل، في حين يمثل كل من النصين المحيطي والخارجي الحد الثاني بوصفهما التكملة أو الإضافة، وفي أحسن الأحوال حلية، وهذا ما يجعل المقاربات النقدية تحتفي بالأصـــل أو الأساس أو ما يسمى بـــ (المتن)، وعلى هذا تم استبعاد (النص الموازي) مع كل ما يتمتع به من أدوار ثرية بنية ودلالة وتفكيكا في نشاط القراءة النقدي».[1]

وحتى "جيرار جينيت" المؤسس الفعلي لعلم العنونة من خلال كتابه (Seuils) جعل النص الموازي عنصرا تابعا وخادما للنص حينما قال: «النص الموازي بشتى أصنافه، يكون على نحو أساسي عنصرا تابعا، إضافيا، وخطابا مكرسا لخدمة شيء آخر، لهذا الشيء الذي يشرع حقه في الوجود، أي النص»[2]، وربما لهذا السبب ظل النص الموازي خارج دائرة الشعريات النقدية إلى وقت متأخر.

ولكن لا يمكن اعتبار النص الموازي بديلا للنص الأصلي، كما لا يمكن اعتباره عنصرا تابعا يمكن الاستغناء عنه، فلو كان هذا الأصل مكتفيا بذاته لما احتاج لعناصر خارجية تكسبه الهوية والتميز، فهذا «الأصل لا ينجز حضوره في العالم إلا من خلال النص الموازي، إذ به يكتسب الهوية والاختلاف، ويعلن عن كينونته.... وهكذا يتموقع النص الموازي في البؤرة من اشتغالات القراءة النقدية، ويسوغ للقراءة الراهنة اختيارها لمكون استراتيجي من مكونات النص الموازي: العنونة بوصفها المكون الأخطر في ترسانة النص الموازي».[3]

إن النظر إلى العنوان بوصفه أحد مكونات النص يمنحه على صعيد التلقي أهمية استثنائية، فمن خلاله «يتأسس التفاوض بين الخارج (القارئ) والداخل (النص)،

---

[1]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص38.

[2]- جيرار جينيت (Introduction to the paratexte)، نقلا عن: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص39.

[3]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص 40.

وهنا ثمة أمران: إما حالة أيروسية تقع بينهما، فتفكك الحدود حيث يذوب القارئ في النص شوقا والنص في القارئ هياما، وإما القطيعة فيحل النكوص وينهار فضاء التفاوض».[1]

وهنا تبرز أهمية العنوان في عملية التلقي لأنها «ستنصب أول ما تنصب على العنوان»[2]، فهو إما يغري المتلقي بقراءة النص فيقبل أو يصده فيدبر.

ونظرا لكفاءة العنوان في استدراج المتلقي من جهة وحمولته الدلالية المتنوعة من جهة ثانية، فقد أولت الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة أهمية بالغة لدراسة العنوان وتحليله، وبذلك فقد صار الحديث عن شعرية العنوان كالحديث عن شعرية النصوص المعروضة بعده، وربما كان «العنوان أكثر شعرية من عمله».[3]

[1]- المرجع نفسه، ص41.

[2]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص46.




الفصل الأول




1- مفهوم العنوان:

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية والدراسات النقدية المعاصرة، باعتباره عتبة لها علاقات جمالية ووظيفية مع النص، نظرا لموقعه الاستراتيجي في كونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي، وتبعا لهذه الأهمية التي حظي بها العنوان وجب الوقوف عنده وتحديد مفهومه المعجمي والاصطلاحي.

أ- الفضاء المعجمي:

يقدم الفضاء المعجمي لمفردة عنوان – بضم العين وكسرها- وحدتين معجميتين هما: (عَنَنَ) و (عَنَاَ)، يستفاد من مادة (عَنَنَ) ما جاء في معجم لسان العرب: «عَنَّ الشيء ويَعُنٌّ عَنَناً وعُنْوَاناً: ظهر أمامك، وعَنَّ يَعِنُّ عَناً وعَنُوناً، واعْتَنَ واعْتَنَّ: ظهر واعترض» [1].

ويضيف ابن منظور «وعَنَنتُ الكتابَ وأعْنَنْتُه لكذا أي عرضْتهُ له وصرفتُهُ إليه. وعَنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عَناًّ وعَنَّنَهُ: كَعَنْوَنَهُ، وَ عَنْوَنْتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عَنَنْتُ الكتاب تَعْنِيناً وعنّيتُه تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتُهَ (...) وسمي عنواناً لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيته (...) ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عُنواناً لحاجته وأنشد: وتعرف في عنوانِها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا.

قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحتُ بها جعلتها للتي أخفيتُ عنوانا.

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان (...):

[1]- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكروم): لسان العرب، مادة (عَنَنَ)، المجلد11،طبعة جديدة محققة، دار صادر، بيروت، 2000.

ضَحَّوا بأشْمَطَ عنوانُ السجود به   يقطِعُ الليل تسبيحاً وقرآناً».[1]

أما مادة (عَناَ) فتبرز الدلالات الآتية: «ومعنى كل شيء: منحتهُ وحاله التي يصير إليها أمرهُ. وروى الأزهري عن أحمد بن يحي قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد. وعَنَيْتُ بالقول كذا أردتُ. ومعنى كلّ كلام ومعناته ومَعْنِيَتُهَ: مقصِدُه، والاسم العناء. يقال: عرفتُ ذلك في معنى كلامه ومعناةِ كلامه وفي معنِّ كلامه (...) وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَنَّنْتُ. وقال الأخفش: عَنَوْتُ الكتاب واعنُهُ، وأنشد يونس:

فطِنِ الكتاب إذا أردت جوابه   واعنُ الكتاب لكي يُسَرَّ ويكتَما

قال ابن سيده: العُنوانُ والعِنوانُ سِمَة الكتابِ : وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْواناً وعَنَّاهُ، كلاهما: وسَمَهُ بالعنوان.

وقال أيضا: والعنيانُ سمَة الكتاب، وقد عنَّاهُ وأعناهُ، وَعَنْوَنْتُ الكتاب وعلونتُهُ (...) قال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر، حكاه اللحياني، وأنشد:

وأشَمطَ عنوان به من سُجُودِهِ   كركبةِ عترٍ من عُنُوزِ بني نصر»[2].

يظهر مما سبق أن كلمة (عنوان) –حسب معجم لسان العرب- ترجع إلى مادتين مختلفتين هما: (عَنَنَ) و(عَناَ)، وفي حين «تذهب المادة الأولى – عَنَنَ- إلى معاني الظهور والاعتراض، نجد المادة الثانية – عَناَ- تحيل إلى معاني القصد والإرادة، وكلا المادتين تشتركان في دلالتهما على المعنى، كما تشتركان – أيضا- في الوسم والأثر».[3]

وفيما يلي سيتم الوقوف عند هذه المعاني من أجل استنطاقها واستنباط العلاقة بينها وبين العنوان بوصفه حدثا لغويا.

---

[1]- المرجع نفسه.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (عَناَ).

[3]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص16.

1- معنى (الظهور والاعتراض):

يكشف الفضاء المعجمي لمادة (عَنَّ) عن التماسك بين دلالتي الظهور والاعتراض، فـــ: «عَنَّ الشيء: ظهر أمامك، وعنّ (...) واعتنّ: اعْترض وعرض».[1]

وبذلك فالعنوان ظهور واعتراض، لأن الظهور هو الذي يمرئي « العنوان أي يجعله قابلا للرؤية، عبر منحة سمة مكانية أو فضائية، وبذلك يغدو متمايزا ومختلفا عما حوله، وهو بهذا التمرئي يسمطق الفراغ ويؤسس لـــ (سيميوطيقا المرئي)، أي يهب الفراغ معنى، فالظهور بوصفه ولادة وتهديدا للفراغ، وجود في مواجهة العدم»[2].

أما دلالة الاعتراض فإنها متعلقة بالمتلقي على أساس أن « العنوان هو ما يظهر له ويعترضه من العمل»[3]، فالعنوان هو الذي يخلق فرصة اللقاء الأول بين المتلقي والنص، و« في هذه الاستباقة يتأسس بروتوكول القراءة، التي سوف تحمل (النص) على القول والظهور، ليبدأ كينونة جديدة مع القارئ (...) ومن هنا تنبثق استراتيجية العنوان في ممارسة الغواية والإغراء على المتلقي لأسره في شباك النص، وحتى يكون له ذلك ينبغي أن يحقق أقصى درجات الشعرية، بوصفه رسولا لبدايات اللذة المرتقبة، ولهذا فالعنوان إذ يخلق فرصة التلقـــي الأولى، فإنه يؤسس في الوجود إطلالة النص على العالم ».[4]

2- معنى (القصد والإرادة):

يشير الفضاء المعجمي للجذر (عنا) إلى معنى القصد والإرادة، يقال: «عنيتُ الشيء إذا كنت قاصدا له (...) يعنيك أي يقصدك يقال: عَنَيْتُ فلاناً عَيْناً أي قصدته، ومن تعني بقولك أي من تقصد، وعَنانِي أمرك أي قَصَدَني (...) وعنيتُ بالقول كذا:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنّ).

[2]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص59.

[3]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص22.

[4]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص60.

أردت، ومعنى كل كلام (...) مقصده، والاسم العناء»[1].

بهذه الدلالات «يغدو العنوان بوصفه فعلا من أفعال الكتابة وإنتاجا لها، حدثا قصديا أي أنه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة وعزم، وما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق استراتيجية قصدية من المرسل إلى المرسل إليه، لتبليغ مقصديات متنوعة».[2]

وهذا ما أشار إليه "الجزار" في معرض حديثه عن قصدية العنوان، يقول: «كل فعل اتصال ينطوي على "قصد" من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة المرسلة، ثمة إذن قصد للبث من طرف المرسل، وقصد لتلقي هذا البث من طرف المستقبل، هذا في المرسلة ذاتها أي العمل، أما عنوان هذا العمل فإنه - بالنظر لخصوصية وظيفته- ذو وضعية أكثر تعقيدا، إذ إنه يتوجه إلى المستقبل حاملا مرسلته في دلاليته، وهذا الحمل – تحديدا- هو "قصد " المرسل و"إرادته" إبلاغ المستقبل بجماع المرسلة، إن على مستوى الجنس أو على مستوى الموضوع أو حتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله».[3]

وإذا كان العنوان خطاب له قوانينه وشعريته حسب المقاربة النقدية المعاصرة فإنه قد يتحرر أحيانا من سلطة مؤلفه ومقاصده بوصفه علامة كتابية لها جماليتها الخاصة، ويكتفي «بتمثيله لمقاصد الخطاب وإرادته بوصفه – العنوان- عين الخطاب على العالم، من خلالها يندلق النص إلى العالم، والقارئ إلى النص، وما بين الداخل والخارج تصطدم المقصديات ويحدث فعل القراءة الذي يطارد عبثا المعنى المرجأ أبدا للعلامة الكتابية».[4]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (عنا).

[2]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص61.

[3]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص21.

[4]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص64.

3- معنى (الأثر والوسم):

إن الجذرين اللغويين (عَنَنَ) و(عنا) يشتركان في دلالة الوسم والأثر، فما علاقة العنوان بهذه الدلالة؟ وكيف يكون العنوان أثرا ووسما؟

قبل الإجابة عن هذه التساؤلات يجب الإشارة إلى أن (الأثر) و(الوسم) يشتبكان معجميا في معنى (العلامة)، فالأثر هو «بقية الشيء (...) وخرجت في إثره وفي أثره أي بعده (...) والأثر بالتحريك: ما بقي من رسم الشيء، والتأثير : إبقاء الأثر في الشيء، وأثر في الشيء: ترك فيه أثرا (...) والأثر: سمة في باطن خفّ البعير يُقْتَفَرُ بها أثره (...) وأثر الجرح: أثره يبقى بعدما يبرأ».[1]

وهي الدلالات التي يوحي بها الوسم، فـ« الوسم: أثر الكيّ (...) وقد وسمه وسما إذ أثر فيه بسمة وكيّ (...) واتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمية يعرف بها (...) والسمة والوسام : ما وُسِمَ به البعير من ضروب الصور (...) الوسم أثر كية (...) تكون علامة له».[2]

والمتمعن في هذه المعطيات المعجمية يجد نوعين من الدلالة هما: (العلامة) و(التأثير)، أما العلامة فهي التي تحدد العلاقة بين العنوان والنص، والعنوان تبعا لهذه العلاقة «يعد علامة للنص، أي سمة له وأمارة عليه ودليلا إليه، وهذا يعني أن إنجاز النص لأنطولوجيته واختلافه لا يتحقق إلا بالعنونة من حيث هي عملية إنتاج لـ« اسم النص(...) فالعنوان للنص بمنزلة الاسم للكائن، لكونه يسمي ويصف ما قد كُتِبَ».[3]

وأما التأثير فيرسم حدود العلاقة بين العنوان والقارئ، لأن «العنوان بوصفه "تأثير" يقع فعله هنا على المتلقي من حيث أدائه لجملة من الوظائف التي تأسر القارئ في لذة قراءة

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (أثر).
[2]- المرجع نفسه، مادة (وَسَمَ).
[3]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص65.

النص، وهذا الأسر والاستغراق في لذة القراءة يتوقف إلى حد كبير على الخصيصة الأدبية التي يستند إليها في بنائه».[1]

وكون العنوان "علامة" ترسم حدود العلاقة بين النص وعنوانه وفقا لوظيفة إحالية لا يعني افتقاد العنوان لاستقلاله الذاتي، وهذا ما أكد عليه "الجزار محمد فكري" حينما أشار إلى «استقلال الوسم انطولوجيا عما يسمه، والأثر عن حامله، فهذا ليس ذاك، ولا تخدش نسبة أي منها إلى الآخر ذلك الاستقلال إطلاقا»[2]، ويضيف قائلا: «إذن، نحن في مواجهة خصيصتين محدودتين للعنوان أولهما: خصيصة أنطولوجية هي استقلاله، وثانيهما: خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه».[3]

ولذلك فمهما بلغت درجة ارتباط العنوان بالنص، إلا أنه يظل مستقلا عنه طباعيا لوجود مسافة تفصله عن النص، وهذا ما تؤكده الدلالة اللغوية للعنوان المتمثلة في (الوسم والأثر).

ب– الفضاء الاصطلاحي:

يعتبر "جيرار جينيت" من الرواد المهتمين بمبحث العنونة، فقد أفرد هذا الباحث عام 1987 مصنفا كاملا يحمل عنوان "عتبات" (Seuils)، حاول فيه تدارس كافة العناصر النصية بما في ذلك العنوان، متوقفا عند قرائنه الزمنية والمكانية وقرائن الإرسال والاستقبال، وعند وظائفه وأنواعه، واعتبره من أهم عناصر النص، مشيرا إلى صعوبة تعريفه نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير، يقول:

«ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة ...

---

[1]- المرجع نفسه، ص66.

[2]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص23 .

[3]- المرجع نفسه، ص24.

هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا من وذات تركيبة لا تمس بالضرورة طولها.[1]

هذا يعني أن تعريف العنوان يطرح أكثر من سؤال، ليس لأنه بنية لغويـــة طويلة أو قصيرة، بل لأنه حمولة دلالية مكثفة تتطلب وعيا خاصا وقدرة متميزة على تحليله، وهذا ما يجعله مع صغر حجمه نصا موازيا ونوعا من أنواع التعالي النصي الذي يحدد مسار القراءة والتأويل.

إن جهود "جينيت" في هذا المجال من خلال مؤلفه (عتبات) تعتبر تتويجا لإرهاصات نظرية سابقة له نحو: [2]

1- M. Hélin : les livres et leurs titres, marche romane, 1956.
2- Ch. Moncelet : Essai sur le titre 1972.
3- Leo. Hoek : pour une sémiotique du titre, 1973.
4- Leo. Hoek : la marque du titre, 1981.
5- C. Grivel : production de l'intérêt romanesque, 1973.
6- C. Duchet : la fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque, 1973.
7- J. Molino : sur les titres de Jean Bruce, 1974.
8- H. Mitterand :les titres des romans de Guy des cars,1979.

وقد توالت الدراسات المتخصصة في علم العنونة بعد ذلك، وربما يعد "ليوهوك" (Hoek Leo) أحد أشهر المؤسسين المعاصرين للعنوان من خلال كتابه الموسوم ب : سمة العنوان (la marque du titre) الذي حدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التحليلية.

---

[1] - Gérard Genette : Seuils, Collection poétique aux Ed du Seuil, Paris, 1987 ,P54.

[2] - ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص. ص: 65. 66.

فـــ "ليوهوك" قام بدراسة العنوان من منظور يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها، ورأى أن« العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا (objet artificiel)، لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين».[1]

ومن المهتمين أيضا بدراسة العنوان "جون ريكاردو" (Jean Ricardou)، الذي تعامل معه من منطلقين تنظيري وتطبيقي، واعتبره أداة كتابية مناسبة لزعزعة أسس النص الكلاسيكي، وذلك بخلق حالة من الشقاق ما بين النص والعنوان، هذا الأخير الذي يدعوه "ريكاردو" تارة بـــ: le sur texte وتارة بـــ :L'onomatexte.

فهو مثلا في تشكيله لأحد أعماله الروائية (prise de constantinople) حاول وضع بعض تصوراته موضع التنفيذ، فقراءة عنوان هذه الرواية يضلل القارئ إن روعي الترتيب الخطي المعهود للحروف، إذ لابد من استبدال الحرف اللاتيني (i) بالحرف (o) ليكون حاصل العنوان (prose de constantinople)، وهنا يتضح أن دلالة العنوان تتعلق بالنثر عموما ولا علاقة لهذا المكتوب بواقعة سقوط القسطنطينية كما يظهر من معناه في صياغته الأصلية التي تعمد وضعها "ريكاردو".

فهذا التحايل على التشكيل الحرفي في صياغة العنوان أسلوب من الأساليب الحداثية في العنوان، نادى بها "ريكاردو" وطبقها في أعماله الإبداعية.[2]

أما المساهمة العربية في تحديد مفهوم العنوان فيمكن التمثيل لها بمقاربة "الجزار محمد فكري" الآتية: «العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار

[1]- المرجع نفسه، ص66.

[2]- ينظر: ابن عبد الله الأخضر، في البدء كان العنوان وكان... فهل في غد سيكون؟ مداخلة خاصة بمؤتمر النقد الأدبي السادس، جامعة اليرموك، الأردن.

به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه، العنوان — بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه».[1]

من خلال هذا التعريف تظهر الطبيعة اللغوية للعنوان، فضلا عن جملة من الوظائف الاستراتيجية التي يؤديها، وهذه المقاربة لا تختلف كثيرا عن المقاربة التي قدمها "خالد حسين حسين" في تعريفه للعنوان، مفادها أن« العنوان علامة لغوية، تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو — ثقافي خاصا بالمكتوب»[2]، وهنا تظهر ثلاثة محاور تتعلق كلها بالعنوان هي: الطبيعة اللغوية للعنوان، موقعه الكتابي، ووظائفه التي يؤديها.

وتجدر الإشارة إلى أن لفظ (عنوان) عَنِي فيما عَنَى أول مرة «نموذجا للصفحة الأولى مكفولة المجال الطباعي للتعريف بمادة الكتاب ومؤلفه، وغير ذلك من المعلومات المتعلقة بالمؤلف، ليتبلور المعنى فيوقف لاحقا على عبارة تصدرت الكتلة النصية وتوسطت مجاله الكتابي».[3]

والوقوف على المعنى الثاني يشير إلى أنه مهما بلغت درجة ارتباط العنوان بالنص، إلا أنه يظل مستقلا عنه باعتباره نصا مثله مثل العمل الذي يعنونه، يملك القدرة على قراءته من جوانب جمالية ودلالية، وقد يكون أكثر شعرية مما يعنونه في بعض الحالات، لكن هذا الاستقلال لا ينفي العلاقة النوعية بين العنوان ونصه، فكل عنوان يرتبط بالنص الذي يليه برابط ما، يتجلى في قول العنوان شيئا ما عن هذا النص إن بصورة مباشرة واضحة أو بصورة رمزية غير مباشرة.

---

[1]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص15.

[2]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص77.

[3]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص08.

وإضافة إلى أن العنوان يتصدر فضاء النص، فإنه توجد قواعد في العنونة مشتركة ما بين أكثر من لغة وثقافة، من مثل «ضرورة تصدر وتوسط العنوان المقام الكتابي ونسخه بخط يفوق حجما وشكلا ذاك الموظف في بطانة النص كشكل من أشكال التمييز له عن سائر العناصر المؤسسة للمكتوب، وقد يظهر المداد بلونه المغاير ليضيف إلى سلم العناية مستوى آخر».[1]

إن التشكيل الهندسي للعنوان وموقعه المتصدر لفضاء النص قد لا يكون القصد منه «التنميق والتزويق واستدراج القارئ كما يحلو لأصحاب المطابع أن يقولوا، وإنما قد يحمل العنوان رسالة النص الكبير، تختزل في شكل عبارة فتكون حروفا أو أرقاما أو علامات مطبعية أو بياضا، وقد تتسع الحروف وتضيق، وقد تشكل ألوانا مختلفات وتتصل وتنفصل وتكون كوفية أو نسخية أو رقعية، مستقيمة أو معوجة، وقد ترسم مرتعشة... فههنا تلتقي بلاغة العنوان بصناعته، ويتم التوافق بين التشكل والمقصد فإذا العنوان طاقة شعرية ورسم بالكلمات».[2]

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن انطلاقة العنوان في الأدب كانت انطلاقة موسومة بمحدودية الكم المفرداتي التي قلما تجاوزت إطار المسند والمسند إليه، مع ملاحظة نسبية تخص المكتوب العربي الذي تميز بطول الجملة رغبة في التسجيع، أما راهنا فالعنوان عربيا كان أم غربيا لا يحدد بكم مفرداتي، أي أن« إمكانات التراكيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أي محظورات، فيكون كلمة ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة»[3]، حتى أنه يمكن أن يكون رقما أو رمزا أو بياضا، وهذا ما يمنح الكاتب الحرية الواسعة في اختيار التركيب

---

[1]- ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان وكان... فهل في غد سيكون؟

[2]- محمود الهميسى: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي ،ع313، دمشق، 1997، ص115.

[3]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص02.

الذي يفضله، ووفقا لهذا لا يمكن تفضيل تركيب عن آخر في صياغة العنوان، لأن كل تركيب يضعه الكاتب من الكلمة المفردة إلى الجملة المركبة، يخدم أغراضا معينة أرادها له، فمثلا عندما يستخدم جملة اسمية في العنوان، فهذا قد يعني أنه يريد التحدث عن أشياء ثابتة تتجاوز حدود الزمن، وهذا راجع لطبيعة الاسم الثابتة بخلاف الفعل الذي يدل على التحول وعدم الثبات.

وإذا كان العنوان بمظهره الخارجي يدل على وضعية لغوية شديدة الافتقار مقارنة بالنص الذي يعنونه، فهذا راجع لخاصيته المتمثلة في الإيجاز والاختصار، وإذا كان الأمر كذلك، فهدا يفترض كفاءة عالية في التلقي من أجل البحث عن المعنى وكشف الدلالات المخبوءة فيه، وهنا يكون «العنوان بمثابة رأس للجسد والنص تمطيط له، وتحوير إما بالزيادة أو الاستبدال أو النقصان أو التحويل».[1]

لذلك فالقارئ حينما يتوجه إلى العمل الأدبي يبدأ بالعنوان لأن «بنية العنوان دائما ما تمتلك القدرة على الحكم الجمالي على النص، إذ تشبه القطرة التي تلخص كل صفات المحيط، والشجرة التي تختزن جميع صفات الغابة»[2]، فيقترح له عدة تأويلات تتعزز أو تنتفي عندما يتخطى هذا القارئ العنوان متجها إلى النص.

إن الأهمية التي حظي بها العنوان في الدارسات النقدية المعاصرة، جعلته «مفتاحا منتجا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بل يمتد حتى البنية العميقة، ويستفز فواصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع- النص- المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة».[3]

---

[1]- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد25، ع3، الكويت، 1997، ص107.

[2]- إبراهيم تعيلب: شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر (شعر الشرقية أنموذجا)، الموقع:HTTP//WWW.ADAB

[3]- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992، ص18.

ولا تنحصر أهمية العنوان في كونه علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتصفه وتغري القارئ بقراءته فقط، بل قد تفوق ذلك لأنها تسهل على القارئ عملية الانتقاء والاختيار وتكسبه الوقت، ويكفي لتحسس هذه الأهمية أن نتصور للحظة غياب فعل العنونة عن الكتب الموجودة في رفوف المكتبات، كم من الوقت سيستغرق القارئ ليختار أو ليبحث عما هو بحاجة إليه، ربما سيتعب وينهار قبل أن يجد مبتغاه، كما أنه لولا العناوين لظلت الكثير من الكتب مكدسة في المتاجر، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره، وكم من كتاب كان عنوانه وبالا عليه وعلى صاحبه.

والعنوان على أهميته هذه أهمل من قبل الدارسين والمبدعين قديما وحديثا، واعتبر هامشا لا قيمة له وملفوظا لا يقدم شيئا إلى تحليل النصوص، و لم يول من العناية بما فيه الكفاية إلا مع مقدم الموجة النقدية المعاصرة، حينما التفت إليه بعض الدراسين في الثقافتين العربية والأجنبية بوصفه حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص،[1] وحرصوا على تمييزه في دراسات معمقة بشرت بعلم جديد هو علم العنونة (la titrologie).

واستحداث هذا المبحث النقدي الذي يُعنى بدراسة فعل العنونة كعنصر لا يقل أهمية عن سواه من عناصر البناء النصي لا يعني« انعدام الظاهرة قبلئذ، فلقد لقنتنا التواريخ بأشكالها: أدبية، فكرية، عملية كانت أو سواها، أن الظاهرة سابقة كينونة لتاريخ وعيها واستيعابها الاصطلاحي، ومن ثم فاستحداث هذا المبحث لا يقول أكثر من لحظة حاسمة لتنبه الوعي النقدي لواقع سابق الوقوع عليه، ففعل الاصطلاح والتخصيص

[1]- ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النّصي)، ص110.

فعل ترسيمي في أساسه لما هو مؤسس من قبل، في شكل ظاهرة تنتظر الوعي النقدي حصر مجال اختصاصها وضبط أو على الأقل اقتراح أسلوب لتناولها والتعامل معها».[1]

هذا يعني أن علم العنونة ليس جديدا كل الجدة كما يعتقد في الدرس النقدي الغربي، الذي اعتبر أن «الاهتمام بالعنوان من الأمور الحادثة عندهم، إذ هم يقرنون بدايته الحقيقية بعصر النهضة الأوروبية وخاصة ما تعلق منه بنشاط الحركة الأدبية والفكرية والفنية وانتشار المطابع وبدء التنافس بينها، إذ انصرف أصحابها إلى كسب ودّ القراء المتزايد عددهم فلم يكتفوا من الصناعة بتجويد البضاعة بل زادوا فشاركوا المؤلف في تخير العنوان واشترطوا الشروط ووضعوا في ذلك المؤلفات»[2]، نحو مؤلف "هنري فورنـــيي"(Henri Fournier) الموسوم بـــ: (بحث في فن الطباعة) – Traite de la Typographie – الذي نشره سنة 1825م، يقول فيه: «لما كان العنوان إنما يقدم إلى القارئ اللمحة الأولى عن المؤلف، ولما كان هذا الإحساس الفطري الذي قد يستحسنه الفكر أو العين وقد يستهجنانه هو الذي يخلف انطباعا شبه دائم، فإن من واجب المؤلف والمطبعي أن يوحدا جهودهما تحسبا لذلك، فعلى الأول أن يقدم عن فحوى كتابه فكرة أقرب ما تكون إلى الشمول مع الحرص على إثارة فضول القارئ بما يلتزمه في تحرير العنوان من البساطة والإيجاز، أما الثاني فيجب عليه أن يضع أمام عيني (القارئ) الخبير بالكتب مظهرا منتظما ممتع التنوع لا رتابة فيه، وذلك بحسن تنضيد الحروف وبراعة ترتيب السطور ...إذ غالبا ما تكتسب هذه الصفحة أهمية كبرى بما لها من سلطان على جمهرة القراء الطائشين الذي لا يشترون الكتب إلا إرضاء لرغبات العين أو خضوعا لسحر العنوان».[3]

---

[1]- ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان وكان...فهل في غد سيكون؟

[2]- محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص111.

[3]- هنري فورنيي (بحث في فن الطباعة)، نقلا عن: محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص111.

ويظهر من خلال كتابات الرواد أن «مبحث العنونة لم يجد الطريق سهلا ذلولا كما قد يقع في الوهم بل لقي معارضة من قبل بعض الدارسين الذين رأوا فيه إحياء لقضيـــة ظُنّ أن قد سُدَّت عليها المنافذ منذ أمدٍ ، وهي مسألة انفتاح النص وانغلاقه».[1]
وقد رد عن ذلك "جينيت" حينما نبه إلى أنه عند دراسة العنوان يجب ألا يقتصر البحث على العنوان وحده منقطعا عن النص الكبير، حتى لا نقع فيما وقع فيه دعاة النص المغلق.[2]

2- واضع العنوان:

إن كتابة عنوان عمل ما هو فعالية لها شروطها وملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه، وتتطلب من واضع العنوان وقتا من التأمل والتدبر لتوليده وتحويله إلى بنية دلالية معينة، لأن العنوان في أغلب الحالات يقدم ملخصا للنص الذي يعنونه بطريقة تقريرية مباشرة أو إيحائية رمزية.

لذلك فإن كل «عنوان يلصقه الكتاب على ظهر روايته أو يعلقه كالثريا في رأس الصفحة أو يموقعه في وسط كل فصل أو قسم لاشك أن المؤلف أفرغ فيه جهدا وتطلب منه اختياره، لأن صياغة أي عمل إبداعي هي جزء من الكتابة الفنية».[3]

وهذا يعني أن العنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا، لأن المبدع يعطي لكتابة عنوانه ما يعطيه للعمل من عناية واهتمام، «بل ربما كانت عنونة العمل أكثر مما نظن إشكالا، فمقاصد المرسل منها تختلف جذريا عن مقاصده من عمله، وتتنازعهما

[1]- المرجع نفسه، ص 112.

[2] -voir : Gérard Genette : Seuils, p376.

[3]- جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية الموقع: HTTP// WWW.Djdar.net.

عوامل أدبية، وأخرى ذرائعية برجماتية، وربما أضفنا العامل الاقتصادي (التسويقي) إلى هذين النوعين من العوامل.[1]

وهذا ما أشار إليه "شوقي بزيغ" حينما قال:« لا طالما وجدت صعوبة بالغة في العثور على عناوين ملائمة لمجموعاتي الشعرية التي سبق أن أصدرتها خلال ربع قرن من الزمن، ذلك أنني أعلم تمام العلم ما للعنوان من أثر عميق في نفس القارئ، ومن جاذبية فائقة تسهم أغلب الأحيان في تسويق الكتاب ووضعه على طريق النجاح، كثيرا ما حدث أن استغرقت شهورا عدة في البحث عن العنوان الذي أريد والذي يشع بريقه الغامض في باطن الروح دون أن يبلغ مرتبة الوضوح والإفصاح.... على أن هذه المعاناة لا تخص كتابا أو شاعرا بعينه، بل لعل معظم الكتاب والشعراء بوجه خاص، يواجهون هذا الاستحقاق المضني ويعانون من وطأته المرهقة التي لا يملكون تجنبها».[2]

والأبحاث التي تطرقت إلى واضع العنوان عالجت الإشكالية الآتية: هل كاتب العنوان هو نفسه كاتب النص؟

الإجابة عن هذا السؤال كانت متضاربة، فقد رأى "جيرار جينيت" أن واضع العنوان ليس بالضرورة أن يكون صاحب النص، إذ يمكن لمحيط النشر أن يلعب هذا الدور.[3]

فعادة ما تضع بعض دور النشر رزنامة من العناوين ذات طابع تجاري واجتماعي حتى تحقق الأرباح، ولو على حساب قيمة النص ومحتواه،[4] على أساس أن العنوان «عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/ إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للناشر التدخل في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد، إذا ما وجد هذا العنوان غير جذاب للقراء

[1]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، ص07.

[2]- شوقي بزيغ: محنة العناوين، مجلة العربي، العدد 565، 2005، ص226.

[3] - voir : Gérard Genette : Seuils, p71.

[4]- المرجع نفسه، ص77.

وللمبيعات، من ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيمتين: القيمة الجمالية والشعرية للكاتب والقيمة التجارية والإشهارية للناشر».[1]

أما "نزيمان الماضي" فترى أن «العنوان الحقيقي هو ذلك العنوان الأصلي الذي اختاره كاتب النص نفسه، وذلك لأن هذا العنوان هو الوحيد الذي يضيف معاني إلى النص، ويرشد القارئ في عملية التأويل»[2]، لأن وضع أي عنوان لقصيدة لم يعنونها الشاعر نفسه يعتبر أمرا في غاية الخطورة، فالعنوان الموضوع قد يؤدي إلى تضليل القارئ في عملية القراءة، ويجعله يقرأ النص قراءة غير كاملة،[3] لأنه في أغلب الحالات لا يوجد عنوان إلا ويتبع بطريقة ما إلى المعلومات والإشارات الموجودة في النص الذي يعنونه.

وباختصار يمكن القول أن العنوان هو توجيه لمقاصد الكاتب، لأنه حينما يضع عنوانا لنصه «يكون واقعا تحت تأثير العمل نفسه بشكل ما من الأشكال، وكأن المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته، غير أن هذا التلقي لا يستهدف إنتاج معنى العمل أو قواعد إنتاج هذا العمل، كما هو الأمر في تلقي المتلقي، إذ أن المرسل لا يتحرر مطلقا من وظيفته كمرسل في مواجهة عمله، ومن ثم لا يتمكن من الإفلات نهائيا من مؤثرات عملية البث ومحفزاتها، بل ينضاف إليها العمل مؤثرا ومحفزا لإنتاج العنوان»[4]، أي أن الكاتب يؤول عمله فيتعرف منه على مقاصده وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانه.

وإذا كان واضع العنوان يؤول عمله فيتعرف منه على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانا لهذا العمل بعد تفكر عميق وجهد جهيد، فإن« المؤلفين لا يفلحون دائما في اختيار العناوين المعبرة عن محتويات كتبهم، أو الدالة على كل ما أرادوا قوله

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص71.

[2]- نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، (الموقع) Http//www.ELAPH.com .

[3]- المرجع نفسه.

[4]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص61.

فيها»،[1] لأن كل نص قابل لأن يحمل عنوانا مغايرا أو تسمية أخرى غير التي وضعت له في الأصل، وهنا يرى "جينيت" أن المشكل الذي تطرحه العناوين هو حين تشكلها في ذهن الكتاب، يقول في ذلك: هل بإمكاننا القبض على تلك الترددات التي كانت تحيط بالكاتب وهو يقوم باختيار عناوينه؟[2]

ومن أمثلة ذلك قصة الكاتب "إميل زولا" (Emile Zola) مع كتابه(La bête humaine) فقد شكل اختيار العنوان عنده مبحثا مستقلا تشهد عليه مسودات الرواية، فقد ظل زولا يراكم العناوين ويعدل فيها حتى بلغت مئة وثلاثة وثلاثين عنوانا.[3]

والأمر نفسه ينطبق على "بروست" (Brost) الذي تردد في اختيار عنوان أحد أعماله والمتمثلة في (البحث عن الزمن الضائع)، فقبل هذه الصياغة النهائية كان قد اقترح عدة عناوين من مثل: تفطرات القلب (les intermittents du cœur) أو الحمائم الجريحة (les colombes poignardées).

ويرى "جينيت" أن تغيير العنوان يمكن أن يحدث حتى بعد النشر، مثلما حدث مع "استندال" (Stendhal)، حينما فضل تسمية (La rouge) باسم البطل (Julien)، أو مثلما حدث مع عنوان (Monsieur l'amiral) لـــ: "بوست" (Bost)، فبعد وفاة "بوست"، قام الناشر بإخراج طبعة أخرى حيث حمل الغلاف نفس العنوان – عنوان الرواية– لكن السترة حملت عنوانا آخر مغايرا تماما للأول هو(Un dimanche à la compagne).[4]

---

[1]- جميل حمداوي: العنوان في الرواية العربية (الموقع).

[2] - voir : Gérard Genette : Seuils, p70.

[3]- ينظر: ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970– 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 2004. ص101.

[4] - voir: Gérard Genette : Seuils, p67.

وهذا ما حدث أيضا مع الروائيين العرب، فرواية (زمن الأخطاء) لـــ: "محمد شكري" الصادرة عن دار الآداب تم تغييرها في طبعة لاحقة عن دار الساقي بعنوان (الشطار)[1] ، وهذا يجعل العنوان عبارة عن تسمية من تسميات كثيرة ممكنة، وهي على الرغم من اختيار المؤلف ليست ملزمة للقارئ الذي من حقه أن يقترح للكتاب المقروء عنوانا بديلا أو تسمية جديدة، قد تكون أكثر ملاءمة وأصدق تعبيرا عما يرغب المؤلف في إبلاغه للمتلقي.

ولكن التأكيد على أصالة العنوان أمر لابد منه، لأن العنوان الذي يضعه كاتب العمل « هو الوحيد الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ من عملية الإبداع الفني للعمل، أما عدا ذلك من العناوين والتي يضعها أشخاص آخرون، فإنها مجرد اقتراحات عناوين تنبع من تأول أصحابها للعمل»[2]، فالعنوان شأنه « شأن التوقيع الشخصي لصاحب النص وحده أحقية وضعه وتعديله».[3]

وإذا كان واضع العنوان الحقيقي هو كاتب النص نفسه، لابد من طرح الإشكالية الآتية: متى يضع الكاتب عنوانا لنصه؟

وهنا قد يتبادر إلى الذهن أن هذا السؤال ثانوي وغير مهم، وأن العبرة بالنص لا بالعنوان، ولكن الحقيقة أنه كلما عرف موقع العنوان من عملية الخلق الأدبي إلا وعرف معه الوجه الصحيح في قراءة النص وتأويله.

إن انتقاء المبدعين لعناوين أعمالهم شكل قضية خلافية، فهناك من يرى أن الكاتب يضع العنوان بعد الانتهاء من عمله، وفي هذه الحالة يصبح «همّ المؤلف الأغلب أن يختزل نصه في أداة أو لفظ أو تركيب أو جملة وينحصر دور الباحث في البحث عن

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 71.

[2]- نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي (الموقع).

[3]- ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان وكان... فهل في غد سيكون؟

مدى توفق المؤلف إلى أداء الواسع من المعاني في اليسير من اللفظ»،[1]وهناك من يرى عكس ذلك، أي وضع العنوان قبل النص.

ترى "نريمان الماضي" أن الأبحاث التي تطرقت إلى هذه القضية تفترض فرضية مماثلة فيما يخص هذه المسألة، وهي أن« العنوان يصنع ويضاف إلى العمل بعد الانتهاء من تأليف هذا العمل.[2]

وهذا مذهب يميل إليه "ناصر يعقوب" يقول في ذلك: «إن اختيار العنوان يكون بعد كتابة النص والانتهاء منه، لأن العنوان فرع والنص أصل، فالكاتب بعد كتابة نصه يختار عنوانه القادر على اختزال نصه في تركيبته أو لفظه، ليؤدي العنوان الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ، مع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع».[3]

أما الرأي المخالف فإن أصحابه يرون أفضلية وضع العنوان قبل النص، أي توليد النص من العنوان، وفي هذه الحالة يجد المؤلف نفسه مجبرا على كتابة نص يلائم عنوانه، فتصير العنونة أصلا والنص فرعا.

وبموجب هذه العلاقة «يغدو العنوان الذرة البدائية أو البيضة الكونية المخزنة بقوة دلالية قصوى، سرعان ما [تقوم] برسم الانفجار بفعل عوامل متنوعة فيتشكل النص»[4]، وبذلك يكون النص نتيجة حتمية لوجود العنوان.

وهذا ما تؤكده بعض الشهادات، يقول "عز الدين المناصرة": «حدث معي ويحدث دائما أن عنوان القصيدة يولد قبل كتابة القصيدة».[5]

---

[1]- محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص117.

[2]- نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي .

[3]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص99.

[4]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص45.

[5]- عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري (مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة)، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، ط1، 1995، ص 358.

والرأي نفسه أكده "جون جيونو" (Jean Giono) حينما رأى أن لوضع العنوان قبل النص دور في تنشيط الكاتب وحثه، معبرا عن عجزه عن التأليف في غياب العنوان المسبق، يقول:

غالبا ما تجهض القصة إذا ما ألفتها قبل عنوانها، لابد من عنوان لأن العنوان مثل الراية صوبها نتجه، إن الهدف المراد بلوغه من النص إنما هو تفسير العنوان.[1]

على أساس أن العنوان أصل والنص فرع أو فروع دلالية لجملة العنوان المركزة، أي أن «الدلالات المتكونة في النص هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان»،[2] وكأن مشروعية وجود النص مرهونة بوجود العنوان مسبقا.

3- متلقي العنوان:

إذا كان العنوان هو آخر أعمال المبدع فإنه أولى عتبات القارئ، وهذا يعني أن وجود العنوان يفترض وجود مرسل ومتلق له، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال أن ينحصر العمل الموجه من المرسل إلى المتلقي في النص وحده، بل هو العنوان والنص متكافئين تكافؤا سيميوطيقيا إلى الحد الذي يجعل الاهتمام بواحد منهما دون الآخر إهدارا ليس لما أهمل فقط وإنما لما تم الاهتمام به أيضا[3]، لأن العنوان على الرغم من افتقاره اللغوي ينجح في إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي.

وإذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه للعنوان فإن المتلقي ينطلق من معارفه الخلفية وثقافته الخاصة في تقبله لهذا العنوان، فهو «يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولا له، وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددا وقواعد تركيب وسياقا، وكثيرا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه أو يمكن اعتبارها كذلك

---

[1] - voir : Gérard Genette : Seuils, p66.

[2]- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص77.3

[3]- ينظر: الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 08.

دون إطلاق»[1]، أي أن المتلقي حينما يقرأ العنوان يطرح له عدة تأويلات، ومن تم يتوجه إلى النص وفي ذهنه قد علقت هذه التأويلات التي قد تنتفي أو تتعزز عند قراءته لنص هذا العنوان.

وفيما يلي محاولة لتحديد هوية قارئ العنوان، على الرغم من أن هذا يبدو للبعض أمرا مفروغا منه، خاصة للذي يعتقد بأن قارئ العنوان هو قارئ العنوان فقط، متناسيا أن قارئ العنوان الحقيقي هو قارئ العنوان والنص معا.

وهنا يميز "جيرار جينيت" بين متلقي عنوان الكتاب ومتلقي الكتاب نفسه، فمتلقي العنوان عنده هو الجمهور، وهذا الجمهور ليس مجموع القراء وإنما هو مجموعة أخرى هي الزبائن الذين يقرؤون الكتاب الذي يبتاعونه أو يقرؤونه بشكل جزئي، لأن قارئ النص الذي يستهدفه الكاتب هو ذلك الشخص الذي يقرأ النص والعنوان قراءة تامة.

ويخلص "جينيت" في نهاية حديثه عن هذه القضية إلى أن العنوان يرسل نفسه إلى عدد من الأشخاص يفوق عددهم عدد الأشخاص الذي يرسل إليهم النص، لأن النص عبارة عن غرض للقراءة أما العنوان فهو كاسم الكاتب عبارة عن غرض للاتصال.[2] وترى "نريمان الماضي" أن « تلقي العنوان دون قراءة النص بشكل تام يعتبر تلقيا قاصرا»[3]، لأن قارئ العنوان الفعلي ليس ذلك الذي يمر على العنوان مرورا سريعا دون قراءة النص الذي يعنونه، وإنما هو الذي يقرأ العنوان قراءة تامة، وهذه القراءة التامة تكون من خلال قراءة العنوان والنص معا وبحث العلاقة بينهما، لأن العنوان عادة ما يكون مرتبطا «ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا

[1]- المرجع نفسه، ص 19.

[2] - Voir : Gérard Genette, Seuils, p73.

[3]- نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.(الموقع).

يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة»[1]، إلا إذا كان مراوغا، فحينها لا حلية للقارئ إلا أن يتكئ على النص لتفسير العنوان، وقد يجد «القارئ نفسه في هذه الحالة أمام مشكلة عويصة لاستحالة تحقيق التوافق بين النص والعنوان»[2]، وفي هذه الحالة ليس على المتلقي إلا الاستعانة بمخزونه الثقافي في البحث عن العلاقة بينهما.

4- أنواع العناوين:

لقد قسم النقاد والدارسون العناوين من حيث دلالتها وعلاقتها بالنصوص إلى أنواع متعددة، يمكن تصنيفها إلى مجموعتين، الأولى هي مجموعة العناوين الإخبارية والثانية هي مجموعة العناوين الموضوعاتية.

تهدف العناوين الإخبارية إلى مساعدة القارئ على إيجاد العمل المطلوب وتمييزه عن الأعمال الأخرى، وعادة ما تكون هذه العناوين قصيرة بصورة عامة، بحيث تتألف من كلمة أو عبارة وتعرض الموضوع المعالج بشكل موضوعي وحيادي دون الإفصاح عن رسالة النص.[3]

أما العناوين الموضوعاتية فإنها تتعلق بموضوع النص وتصفه بعدة طرق، ومن هذه العناوين ما يعين الموضوع المركزي في النص دون تمويه أو استخدام للمجاز، ومنها ما يرتبط بالغرض المركزي للنصوص بطريقة أقل وضوح وذلك باستخدام المجاز والكناية. ويشير "جينيت" إلى أن العلاقة بين العناوين الموضوعاتية والنصوص التابعة لها تكون غامضة على الغالب ومفتوحة على التأويل.[4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 19995، ص277.

[2]- الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة ، أفريل 2000، ص24.

[3] - Voir : Gérard Genette, seuils, p85.

[4]- المرجع السابق، ص 79.

ويمكن تقسيم العنوان منهجيا حسب "جيرار جينيت" إلى:

1- العنوان الرئيسي.

2- العنوان الفرعي.

3- المؤشر الجنسي.[1]

يرى "جينيت" أن ما يهم في هذا التقسيم هو العنوان الرئيسي لأنه هو المؤسس لنظام العنونة في ثقافتنا الحالية، ومع ذلك فقلما يوجد عنوانا رئيسيا وحده، فهو كثيرا ما يخضع لهـــذه المعادلة: (عنوان رئيسي + عنوان فرعي) أو (عنوان رئيسي + مؤشر جنسي).[2]

وعادة ما يكتب العنوان الرئيسي بأحرف كبيرة وبارزة دلالة على أهميته وبعده المركزي للعمل الذي يعنونه، فهو« الأس والركيزة في عملية العنونة ذاتها»[3]، أما العنوان الفرعي فإنه يكتب بأحرف صغيرة، لأنه عبارة عن تتمة تلحق بالعنوان الرئيسي قد تحضر أو تغيب، وفي «حال الحضور يؤدي العنوان الفرعي — على الأرجح - وظيفة تأويلية للعنوان الرئيسي، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص أيضا، ويكتسب شرعيته في كونه يسد الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيسي من حيث عدم استيفائه لمضمون النص»[4]، ولذلك فقد اعتبره "الجزار محمد فكري"« بنية موازية لبنية العنوان الرئيسي، تكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورية للثانية، على الرغم من الدائرة الدلالية الواحدة التي تقع الاثنتان فيهما».[5]

[1]- ن م ، ص .ص 37.97.

[2]- ن م ، ص. ص 63.62.

[3]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص 79.

[4]- المرجع نفسه، ص 78.

[5]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 56.

وإذا كان العنوان الفرعي عنوانا شارحا ومفسرا للعنوان الرئيسي، فإن ما يظهر كمؤشر جنسي هو محدد لطبيعة ونوع هذا العمل، بوصفه قصة أو رواية أو قصيدة أو ما إلى ذلك من الأجناس الأدبية الأخرى.

ولذلك فهو يظهر في فضاء غلاف العنوان ليؤسس بخفاء بروتوكولا للقراءة وتوجيها للقارئ في عملية القراءة ذاتها [1]، لأن «النص إذ يتجنس، فإنه يغدو مؤهلا للدخول في عقد للقراءة مع المتلقي (...) أي أن العلامة التجنيسية بحضورها تختلق أصول لعبة القراءة، عبر موضعتها للنص في شبكة أعراف النوع وتقاليده».[2]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأجزاء الثلاثة (العنوان الرئيسي، العنوان الفرعي، المؤشر الجنسي) تخص منظومة العناوين المتعلقة بكتاب واحد، لكن ماذا عن العناوين الداخلية؟

يقصد بالعناوين الداخلية «تلك التي بمقتضاها يمفصل الكاتب الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤدي وظائفا مشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام»[3]، ولكن خلافا للعنوان العام الذي يتوجه إلى عامة الناس وينتشر في دائرة أوسع عند القراء، فإن «العناوين الداخلية قلما يفهمها غير القراء أو على الأقل الجمهور المحدد بالمتصفحين وقراء الفهارس، وبعض هذه العناوين لا يحمل معنى إلا لمتلق وقد التزم بقراءة النص».[4]

ولذلك فقد رأى "خالد حسين حسين" أن جهاز العنوان الذي اقترحه "جينيت" بأقسامه الثلاثة غير مكتمل، يقول: «إن الجهاز بهذه المكونات لا يتمتع بصفة

[1]- ينظر: حميد الحميداني: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، مج12، ع46، جدة، 2002، ص 40.

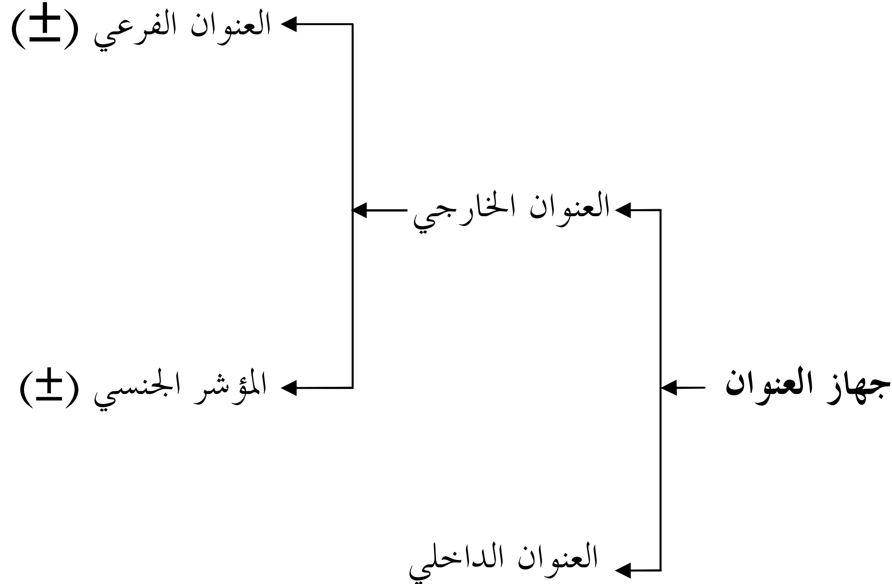
[2]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص 82.

[3]- المرجع نفسه، ص82.

[4]- Voir : Gérard Genette, Seuils, p 271.

استغراقية، ويبقى مكون آخر خارج المنظومة، أي العنوان الداخلي الذي يتجلى داخل النص، سواء أكان على شكل مؤشرات لغوية أو هندسية». [1]

ولذلك فقد عدل الصيغة السابقة التي اقترحها - جينيت – بإضافة العنوان الداخلي، على النحو التالي: [2]



هذه الترسيمة لا تعني حضور العنوان الداخلي بشكل قطعي ودائم، ذلك لأن «بنية العنوان تختلف باختلاف الكتاب والعصور والاتجاهات والأجناس الأدبية، فمن المؤلفين الولوع بالعناوين رئيسها وفرعيها وداخليها، ومنهم الضنين الذي لا يكاد يفصل بين باب من الكتاب وآخر». [3]

ولكن إذا كانت الكتب تفترض عنوانا رئيسيا يحددها ويمنحها الكينونة، فذلك لا ينطبق على العناوين الداخلية للنصوص، وتلك سمة أنطولوجية أشار إليها

---

[1]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص78.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص78.

[3]- محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص117.

"جينيت" بقوله: «على نقيض العنوان العام الذي أصبح عنصرا لا غنى له، إن لم يكن للوجود المادي، فللوجود الاجتماعي على أقل تقدير، فإن العناوين الفرعية ليست ولا بوجه من الوجوه شرطا مطلقا لذلك».[1]

5-وظائف العنوان:

إن الموقع الاستراتيجي الذي يتمتع به العنوان خوله لأداء أدوار وظائفية متنوعة، حتى صار استقلال العنوان عن نصه استقلال لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو ناف لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى العمل فيما يشبه الإحالة الآلية، لذلك حدد النقاد والباحثون وظائفا مختلفة للعنوان.

وقد يسهل أحيانا اختصار وظائف العنوان في الإرشاد أو الإغراء أو الإيضاح، وتزداد هذه السهولة إذا تعلق الأمر بأعمال نثرية وفكرية ، لكنها سهولة خادعة خاصة في مجال الإبداع الشعري، لأن الشعر يعتمد على الإيحاء والترميز، ولذلك فقد توجد بعض العناوين ليست لها صلة ظاهرة بالنص، وأخرى قد لا تمثل في القصيدة سوى مقطعا واحدا فقط، هذا دون العناوين غير المكتملة نحويا.

فهل يمكن القول في هذه الحالة أن ذلك العنوان المقتطع من جملة في القصيدة يرشد للقصيدة أم لا يمثل إلا ذاته فقط، ولا يوضح إلا ذلك الموضع أو السطر الذي انتزع منه؟

الإجابة عن هذا السؤال غير قطعية، لأن هذا الأمر راجع إلى مسألة التعقيد والترميز في علاقة العنوان بنصه، وهذه المسألة لا تكون متحققة في كل الحالات لأن الشعراء متفاوتون في الإبداع، وهذا التفاوت يحيل بلا شك إلى تنوع أساليب الإبداع الأدبي، وبالتالي اختلاف وظائف العنوان وتعددها.

[1] - Voir : Gérard Genette, seuils, p 271.

ونظرا لتعدد وظائف العنوان وتداخلها، اتجه بعض الباحثين إلى تحديدها متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية لـــ"رومان جاكبسون" سبيلا للمقاربة، على أساس أن العنوان يؤسس «بوصفه مرسلة تتداول في إطار سوسيو – ثقافي بنية تواصلية قائمة على المرتكزات والعوامل الآتية: الكاتب، القارئ، النص».[1]

وهذه المرسلة «يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة أو الماورالغوية، هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال»[2]، من هنا يتبين أن للعنوان وظيفة مرجعية، انفعالية، انتباهية، جمالية، ميتالغوية وإفهامية.

ويمكن استخلاص هذه الوظائف مجتمعة أو منفردة من أي عنوان، فهي قد تكون موجودة في العنوان الواحد ولكن بشكل متفاوت على حسب نمط الاتصال، غير أن خصوصية وطبيعة العنوان الأدبي جعلت الباحثين يفردون له وظائفا خاصة.

وهنا ذكر"جيرار جينيت" أن "شارل غريفل" و"ليوهوك" حددا ثلاثة وظائف للعنوان هي[3]:

1- وظيفة تعيين العمل.
2- وظيفة تعيين محتوى العمل.
3- وظيفة جذب الجمهور.

ويرى "جينيت" أنه ما من ضرورة لأن تجتمع هذه الوظائف كلها في العنوان الواحد، فالوظيفة الأولى تعد ضرورية وإلزامية في أي عنوان، أما الوظيفة الثانية والثالثة فهما اختياريتين.

1- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص97.

2- جميل حمداوي: السيميوطيقا والاتصال الأدبي، ص100.

3- Voir : Gérard Genette, seuils, p : 73.

لذلك فقد وضع "جينيت" هذه الوظائف موضع مساءلة وتشكيك، وأبدى حولها مجموعة من الملاحظات، إذ يمكن للوظيفة الأولى أن تعوض بعنوان مفرغ دلاليا بحيث لا يحدد ولا يعين مضمون عمله، كما أن هذه الوظيفة لا تتحقق بشكل قاطع، إذ يمكن أن توجد مثلا روايتين تحملان نفس العنوان فيقع المتلقي في حيرة من أمره، فيستعين ببعض المؤشرات النصية الأخرى كاسم الكاتب.

ولذلك فلا يمكن بناء على هذه الوظيفة الفصل بين عمل وآخر، كما أن هذه الوظائف غير مكتملة، لأن العنوان يمكن أن يعين في النص شيئا آخر غير محتواه وهو الشكل.

ويؤكد "جينيت" في ملاحظته هذه على ضرورة مراعاة وظيفة تحديد الشكل لكي لا تبقى وظيفة تحديد المحتوى مفتقرة لوظيفة تحديد الشكل.[1]

وقد اقترح "جينيت" تقسيما لوظائف العنوان يختلف عن التقسيم الذي اقترحه "ليوهوك" و"غريفل" يتضمن الوظائف الآتية:

1- الوظيفة التعيينية:

وتعرف أيضا بوظيفة التسمية لأنها تتكفل بتسمية العمل الذي تسمه، وفيها تشترك «الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية، بل هي رواسم تهدي إلى الكتاب... يشترك في استعمالها المؤلف والباحث وبياع الكتب والقارئ، كما أنها وظيفة تستوي عندها الأسامي جميعا فلا فرق فيها بين قديم وحديث وبين عنوان صنعه المؤلف وآخر انتقاه الناشر».[2]

وتـــعتبر هذه الوظيفة إلزامية وضرورية وبموجبها يعين العنوان نصه ويحدد هويته، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى.[3]

[1]- المرجع السابق، ص74.

[2]- محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص118.

[3]- Voir : Gérard Genette, seuils, p 88.

2- الوظيفة الوصفية:

وهي الوظيفة نفسها التي عناها "ليوهوك" عندما عرف العنوان على أنه «مجموعة من العلامات اللسانية، ترد طالع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه»[1]، فموجب هذه الوظيفة يصف العنوان النص ويقول شيئا عن موضوعه ونوعه أو جنسه الأدبي أو كلاهما معا، ولذلك فهي دائمة الحضور ولا غنى عنها.[2]

3- الوظيفة الإيحائية:

ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا شديدا بالوظيفة الوصفية بقصد من الكاتب أو بغير قصد، وهي أيضا ضرورية لأن كل عنوان مثل أي ملفوظ له طريقته في الوجود وأسلوبه الخاص، كما أنها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغة العنوان، إلا أنها ليست دائما قصدية، لذلك فقد دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها[3]، على أساس أن العنوان الذي يقوم بالوظيفة الإيحائية ليس «كشافا للمعنى وإنما هو له كثاف، إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان والتبيين وإنما توليد المعنى من رحم النص».[4]

4- الوظيفة الاغرائية:

وتسمى أيضا بالوظيفة الاشهارية، وهي الوظيفة التي تغري القارئ وتحدث له تشويقا وتثير فضوله، وهي وظيفة مشكوك في نجاعتها حسب "جينيت"، وترتبط إن كانت حاضرة بالوظيفة الوصفية والإيحائية،[5] ولكن حضورها أو غيابها عادة ما يرتبط

[1] - Leo heok: la marque du titre, Paris, Mouton, 1982, P17.
[2] - Voir : Gérard Genette, Seuils, p 89.
[3] - Voir : ibid, p 90.
[4]- محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص120.
[5] - Voir : Gérard Genette, Seuils, p 89.

بمستقبليها اللذين لا تتطابق أفكارهم وقناعتهم دائما مع واضع العنوان، لأن هذا الأخير عندما يضع عنوانا لعمله إنما «يخاطب من القارئ ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، وليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ».[1]

ووظائف العنوان لا تقف عند هذا الحد، لأنه « لو أردنا أن نرصدها لوجدناها تجل عن الحصر»،[2] نظرا لتشابكها وكذا تمازجها مع وظائف النص المتعددة.

يجدر في الأخير الإشارة إلى أن اهتمام "جيرار جينيت" بالعنوان كان عبارة عن مشروع بحث في معايير وقوانين خطاب العنوان بصفة عامة، لذلك فالعنوان في الشعر لم يحض في هذا المشروع بالاهتمام الكافي، لأن العنوان في الشعر يختلف عن العنوان في الأشكال الأدبية والأنماط الفكرية الأخرى، لأن هذه الأخيرة تتطلب من أصحابها التدقيق والتمحيص لكي تكون مناسبة لإفادة المحتوى، أما العنوان في الشعر فإن علاقته بالنص بالغة التعقيد، ولذلك وجب على القارئ مراعاة وظيفة العنوان في الشعر، ليس فقط لأنه مكمل ودال على القصيدة، ولكن من حيث هو علامة لها علاقة اتصال وانفصال معها، اتصال لأنه وضع أصلا لأجل نص معين، وانفصال باعتباره علامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات الأخرى المنتجة للمسار الدلالي الذي يكونه القارئ وهو يؤول العنوان والنص معا.

[1]- محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص44.

[2]- رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، ص107.




الفصل الثاني




يعد علم الصرف من أهم علوم اللغة العربية، لأن « عليه المعول في ضبط صيغ الكلم، ومعرفة تصغيرها والنسبة إليها والعلم بالمجموع القياسية والسماعية الشاذة، ومعرفة ما يعتري الكلمات من إعلال أو إدغام أو إبدال، وغير ذلك من الأصول التي يجب على كل أديب وعالم أن يعرفها، خشية الوقوع في أخطاء يقع فيها كثير من المتأدبين، الذين لاحظ لهم من هذا العلم الجليل النافع».[1]

ويعرف الصرف بأنه «العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناء، والمقصود (بالأبنية) هنا (هيئة) الكلمة».[2] والحقيقة أن اهتمام علماء اللغة العربية بأشكال وبنى الكلمات لم يكن لغرض معرفة هذه الأبنية فحسب، وإنما «لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات»،[3]حتى أن بعض العلماء عد الدرس الصرفي أولى بالاهتمام من حيث الترتيب من الدرس النحوي.

وهذا ما أشار إليه "ابن جني" حينما قال:« ألا ترى أنك إذا قلت: قام بكرٌ، ورأيت بكراً، ومررت ببكرٍ، فإنك إنما خالفت بين حركات حروف الإعراب لاختلاف العامل، ولم تعرض لباقي الكلمة، وإذا كان ذلك كذلك، فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف، لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المنتقلة».[4]

[1] - مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 2oo5، ص10.

[2] - عبده الراجحي: التطبيق الصرفي ،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان،ط1، 2008، ص17.

[3] - رابح بخوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص 83.

[4] - أبو الفتح عثمان بن جني: المصنف في الشرح كتاب التصريف للمازني، نقلا عن: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص18.

وإذا كان بعض الباحثين قد مالوا إلى تطبيق الدراسة الصرفية على مدونات شتى، بغية استنطاقها واستنباط مكامن الجمالية فيها، ففي ما يلي محاولة لمعاينة بنية الأفعال وبنية المشتقات في عناوين الشعر الجزائري المعاصر.

أ–بنية الأفعال:

يقرر علماء اللغة العربية أن للفعل ثلاثة حروف أصلية هي: (الفاء والعين واللام)، معنى ذلك أنه «لا يمكن أن يكون للفعل معنى إذا سقط منه حرف واحد في صيغة الماضي، فإذا قلنا مثلا: كَتَبَ، فإنه لا يدل على معنى ما إلا بهذه الحروف الثلاثة مجتمعة، ونحن لا نستطيع أن نحذف الكاف أو التاء أو الباء، أما إذا قلنا: كَاتَبَ أو اكتَتَبَ، أو أستكتبَ فإننا نستطيع أن نحذف الألف من الفعل الأول، وألف الوصل والتاء من الفعل الثاني، وألف الوصل والسين والتاء من الفعل الثالث، ويبقى مع ذلك للفعل معنى، فالحروف (ك، ت، ب) هي الحروف الأصلية التي تكون منها الفعل (كَتَبَ)، أما الحروف الأخرى فتسمى حروفًا زائدة، ومن المعلوم أنها لا تزاد اعتباطًا، بل تزاد لتؤدي وظائفا معينة».[1]

والفعل الذي يتكون من أحرفه الأصلية يسميه الصرفيون فعلا مجرداً، ويعرفونه بأنه كل فعل حروفه أصلية ولا تسقط في أحد التصاريف إلا لعلة تصريفية،[2] أما الفعل الذي زيد على حروفه الأصلية فيسمونه فعلاً مزيداً، وهو «كل فعل زيد على حروفه الأصلية حرفاً يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علّة تصريفية، أو حرفان أو ثلاثة أحرف».[3]

[1] - عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص31.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[3] - م ن، ص32.

ولذلك فالمقاربة الصرفية لدراسة الأفعال عادة ما تتعرض «لشكل الكلمة أو مادتها الأصلية التي تتكون منها، وهيئتها التي بنيت عليها حروفها سواء أكانت أصلية أم زائدة، ووظائفها الصرفية التي تمتاز بها وهي دلالتها على الحدث المقترن بزمن وإيحاءاتها الدلالية الناتجة عن مادتها وهيئتها التي بنيت عليها وعن استعمالاتها المختلفة والمتنوعة التي أكسبتها بتنويعها دلالات عديدة».[1]

وفيما يلي محاولة لرصد وتحليل حالات ورود الفعل الثلاثي في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر، وسيتم التطرق إلى الفعل الثلاثي فقط نظرا لوروده بكثرة وبجميع صيغه (المجردة والمزيدة)، أما الفعل الرباعي فسيتم تجاهله نظرا لقلة وجوده، فهو يكاد ينعدم في منظومة العناوين التي هي قيد الدراسة.

1-صيغ الفعل الثلاثي المجرد:[2]

للفعل المجرد الثلاثي ثلاثة أوزان في صيغة الماضي، وذلك لأن فاءه ولامه متحركة بالفتح دائما، وتبقى عينه التي تتحرك بالفتح أو الضم أو الكسر، فتكون أوزانه على النحو التالي:

- (فَعَلَ: نَصَرَ، كَتَبَ).
- (فَعُلَ: كَرُمَ، حَسُنَ).
- (فَعِلَ : فَرِحَ، وَرِثَ).

أما إذا نظر إلى صيغة الماضي مع المضارع للفعل المجرد الثلاثي فسينتج عن ذلك ستة أوزان يفيض في شرحها الصرفيون لأنها سماعية، أي لا تبنى على قياس معين، وهي على النحو التالي:[1]

---

[1] - صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصّيغة الافرادية، منشورات اتحاد الكاتب العرب، دمشق، 2003، ص43.

[2] - للفعل الرباعي المجرد بناء واحدا هو (فَعْلَلَ) نحو: بَعثَرَ، غَربلَ، وهناك أوزان ملحقة بهذا الوزن الأصلي هي: (فَوعَلَ)، (فَعْوَلَ)، (فَيْعَلَ)، (فَعْيَلَ)، (فَعلَى).

– فَعَلَ يُفعُلُ: نَصَرَ يَنصرُ، مَدَّ يُمدُّ، قال يقولُ.

– فَعَلَ يَفْعِلُ : ضَرَبَ يضْرِبُ، وَعَدَ يَعِدُ، بَاعَ يَبيعُ.

– فَعَلَ يَفْعَلُ: فَتَحَ يَفْتَحُ، وَقَعَ يَقَعُ، قَرَأ يقْرَأُ.

– فَعِلَ يَفْعَلُ: فَرِحَ يَفرَحُ، خَافَ يَخَافُ، بَقيَ يَبقىَ.

- فَعُلَ يَفْعُلُ: كَرُمُ يَكْرُمُ، حَسُنَ يَحْسُنَ، شَرُفَ يَشْرُفُ.

– فَعِلَ يَفعِلُ: حَسِبَ يَحْسِبُ، وَرِثَ يَرِثُ.

وتدل صيغ الماضي للفعل المجرد الثلاثي على ثبوت وقوع الحدث وانقضاء زمنه، وليس لها على وجه التحديد معنى تذهب إليه إلا المعنى الزمني، غير أن هناك من العلماء من اجتهد في حصر معاني هذه الصيغ وضبطها في دلالات لا تخرج في أغلب الأحيان عن «دلالة الجمع أو التفريق أو الإعطاء أو المنع أو الامتناع أو الغلبة أو القهر أو التحويل....».[2]

ومن أمثلة صيغ الفعل المجرد الثلاثي في عناوين الشعر الجزائري المعاصر ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	صيغ الفعل
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة؟	أمنحكم وعداً	أمنحكم
		لماذا العصافير تنقر كفي؟	تنقرُ
		أمي تنسج خيوط النور	تنسُج
		سيزيف لم يمت	يمت
		ها هو يأتي مطراً	يأتي
أحلام		أخيراً وجدته	وجدته
		لو أضعنا الطريق	أصنعنا

[1] - ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص33.

-[2] ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق محمد محي الذين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ط2، ص600.

مستغانمي	على مرفأ الأيام	اهجريني	اهجريني
		العصافير تعود للسماء	تعود
		من وحي الذي قال كلمتين ثم سقط	قال –سقط
		دعني أنام	دعيني –أنام
		إذا غاب وجهك	غاب
		لتمنحيني فرصة أخيرة	لتمنحيني
أم سهام (عمارية بلال)	حكاية الدم	قتلوك واقفا	قتلوك
		أعود إليك يا وهران	أعود
		اقرئي فاتحة الحزن	اقرئي
مبروكة بوساحة	براعم	هل ستأتي	ستأتي
		اسألوه	اسألوه
		لا أسمعك	أسمعك
		لا تسلني	تسلني
		سألقاك	سألقاك
		سكت	سكت
		سنعرف	سنعرف
مصطفى محمد الغماري	قراءة في آية السيف	وسل الأمير	سَل
		لن ينام الحق	ينام
		قرر أن نعشق الشمس	نعشق
		قالوا ثوى العشق	قالوا– ثوى
	أسرار الغربة	لن تموت الحقيقة	تموت

		لا أملك إلاك	أملك
		لو قرأت كتابي	قرأت
	حديث الشمس والذاكرة	لن يحرقوا الضياء	يحرقوا
		ليدع ناديه	ليدع
		من يرد التتار	يردّ
عمر أزراج	الطريق أثمليكش	لتفتح الصندوق	نفتح
	الجميلة تقتل الوحش	اذكريني	اذكريني
		الجميلة تقتل الوحش	تقتل
علي ملاحي	صفاء الأزمنة	لا تغضبوا أبداً...	تغضبوا
عثمان لوصيف	أعراس الملح	أسائلها... لا تجيب	أسائلها
		أحملكم وأرتحل	أحملكم – أرتحل
		أعطيك أن تحترقي	تحترقي
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	صورتان تبحثان عن إطار	تبحثان
		مرثية الرجل الذي قتل الملك	قَتَلَ
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي	لا ترفعوا أيديكم	ترفعوا
		مرثية الأيام التي قد تعود	تعود
	لست حزينا لرحيل الأفعى	ورقة صفراء تسقط على رصيف	تسقُطُ
سليمان	لا شعر بعدك	اكرهيني	اكرهيني

جوادي		لا تغب	تغب

يلاحظ من خلال الجدول أن صيغ الفعل المجرد الثلاثي في هذه العناوين اختلفت وتعددت ما بين الماضي (قَتَلَ، قالوا، سَقَطَ، غَابَ) والمضارع (تبحثان، ينام، تنقر، ترفعوا، تسقط) والأمر (سَل، إقرائي، اذكريني، دعيني).

وإذا ما حاول القارئ البحث عن دلالات صيغة الوزن (فَعَلَ) في هذه العناوين، لوجد مثلا أنه في عنوان (مرثية الرجل الذي قتل الملك)، دل لفعل (قَتَلَ) على ثبوت وقوع الحدث ثبوتا قطعيا، إذ لم تكن لهذا الرجل مرثية لو لم يقتل الملك، ومن هنا يظهر أن فعل القتل قد ثبت وقوعه، ولذلك جاء هذا الحدث مؤكدا بصيغة الماضي.

وفي عنوان (قتلوك واقفا) حملت صيغة الفعل (قَتَلَ) نفس دلالة العنوان السابـــق والمتمثلة في حكاية الحدث وثبوت وقوعه، مع إضافة دلالة أخرى هي دلالة القوة والغلبة والقهر، على أساس أن المقتول واحد والقاتلون جـــماعة حسب ما توحي به بنية الفعل (قتلوك)، لأن الجماعة تعني الكثرة والكثرة دليل على القوة والغلبة .

أما عنوان (قالوا ثوى العشق) فقد ورد فيه فعلين بصيغة الماضي (فَعَلَ) هما: (قالوا) و(ثوى)، دل الفعل المعتل الأجوف (قالوا) على ثبوت وقوع فعل القول، أما مضمون هذا القول فهو أمر غير متحقق فعليا، لأن الشاعر عمل على نفي ذلك في القصيدة، وهو الأمر الذي تؤكده دلالة الفعل المعتل اللفيف (ثوى) فهذا الفعل يوحي بأن الخبر غير صحيح وأن العشق لم يثـــو ولم ينتـــه، والشاهد قول الشاعر:

قالوا ثوى العشق قلت العشق في دمنا

أيامه.............في خلايانا لياليه.[1]

---

[1]- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص45.

أما وزن المضارع للفعل المجرد الثلاثي فقد ورد بكثرة في هذه العناوين مقارنة مع أوزانه في الماضي أو الأمر، واللافت للنظر أن وزن المضارع ورد وفق صيغتين، صيغة بسيطة نحو: (تبحثان، تسقط، تعود، نعشق، تنسج)، وصيغة مركبة مكونة من أداة جزم أو نهي أو نفي+ فعل مضارع نحو: (لن ينام الحق، لا ترفعوا أيديكم، لا أسمعك).

فعنوان (لا ترفعوا أيديكم) ورد على صيغة (لا تفعلوا) المكونة من (لا) الناهية + فعل مضارع، وعندما« تأتي (لا) لطلب الترك أو لمجرد الطلب فإن الفعل المضارع بعدها ينجزم ويتخلص للاستقبال».[1]

ولذلك ففي عنوان (لا ترفعوا أيديكم) دلالة صريحة على أن الشاعر نهى ضمير الجمع المخاطب (أنتم) عن رفع أيديهم لسبب لم يوضحه العنوان، ولكن يمكن استنباطه من خلال متن القصيدة، فهنا (لا) جاءت لطلب الترك وبذلك دل الحدث في هذا العنوان على الزمن المستقبلي.

والدلالة نفسها يمكن إسقاطها على عناوين مماثلة كعنوان (لا تسلني) أو عنوان (لا تغضبوا أبدا...)، ففي هذا العنوان الأخير نصب الشاعر نفسه في موضع الناهي الذي يروم تقديم النصيحة لضمير الجمع المخاطب (أنتم)، يقول:

لا تغضبوا أبدا...

قلت اطربوا لصلابة الإنذار

واختلفوا مع البحار ... شبرا

أو شبيرا،

كي أسميكم ملاذا أو مساراً.[1]

[1]- بكري عبد الكريم: الزمن في القرآن الكريم (دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه)، دار الفجر للنشر، مصر، 1999، ص09.

أما عنوان (لن ينام الحق، لن تموت الحقيقة، لن يحرقوا الضياء) فقد ورد على صيغة (لن يفعل) المركبة من أداة الجزم (لن) + فعل مضارع، وقد استعمل الشعراء هذه الصيغة للدلالة على «الزمن المستقبل الاستمراري»[2]، فالحق الذي عناه الشاعر في عنوان (لن ينام الحق) هو تاريخ الأمة العربية المسلمة حسب ما جاء في القصيدة، فرموز التاريخ كـــ (عقبة بن نافع) و(طارق بن زياد) ستظل خالدة وحاضرة، ولذلك فقد دلت هذه الصيغة المركبـــة على الزمن المستقبل الاستمراري، بمعنى أن الحق سيظل مستيقظا اليوم وغدا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

أما الضياء الذي يعنيه الشاعر في عنوان (لن يحرقوا الضياء) فهو الجذوة المتبقية في قلب الشاعر من حب للوطن، ولذلك فإن قام الأعداء باستعمار هذا الوطن وتدميره، فهم لن يفلحوا أبدا في إخماد نار الحب المتبقية لهذا الوطن في نفس الشاعر وهذا ما يؤكده المتن:

الله أكبر يا قنابل يا مدافع يا دماء

تمتد ملء كياننا... فيزدهر اللواء

....

لن يسرقوا منك الجزائر، يا فواصل يا سماء

إن يحرقوا صحف الضياء فليس يحترق الضياء.[3]

وفي عنوان (لا أسمعك، لا أملك إلاك) جاءت صيغة الفعل على وزن (لا أفعل) المتكونة من (لا) النافية + فعل مضارع، وتسمى (لا) هذه (لا التبرئة) لأنها «تفيد تبرئة المتكلم للجنس وتتريهه إياه عن الاتصاف بالخبر».[4]

---

[1]- علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص55.

[2]- تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتاب، القاهرة، ط3، 1998، ص242.

[3]- محمد مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص، ص: 38، 39.

[4]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005،ص400.

ولذلك فهذه الصيغة تحمل دلالة النفي والسلب، ففي عنوان (لا أسمعك) تنفي الشاعرة سماعها لهذا المخاطب المتمثل في (الكاف)، وفي هذا إيحاء بأن العملية التواصلية في هذا العنوان بين الشاعرة ومن تخاطبه في حالة سلبية.

أما صيغ الأمر للفعل المجرد الثلاثي، فمن أمثلتها ما أورده الجدول السابق نحو: (اذكريني، اقرئي فاتحة الحزن، وسل الأمير، دعيني أنام، أسألوه، اهجريني)، والملاحظ في هذه العناوين أن أفعالها إما صحيحة سالمة نحو: (اذكريني، اهجريني) التي ماضيها (ذكر، هجر)، أو صحيحة مهموزة نحو: (سل، اقرئي) التي ماضيها (سأل، قرأ)، أما الفعل (دعيني) فماضيه (دَعاَ) وهو فعل معتل ناقص.

وفي حالة ما يكون الفعل صحيحا سالما فصيغة فعل الأمر فيه تكون على وزن (افعل) نحو: (اذكريني، اهجريني)، أما صيغة فعل الأمر (فل) فهي من صيغ فعل الأمر المهموز وقد مثلها عنوان (وسل الأمير)، فماضي الفعل (سل) هو (سأل)، وعند صياغة فعل الأمر منه تحذف الهمزة فيحذف معها الحرف المقابل لها في الوزن، فيصير الفعل (سل) مقابلا للوزن (فَل) و(د ع) مقابلا للوزن (فع) في عنوان (دعيني أنام).

وإذا كان فعل الأمر هو« ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن التكلم»[1]، فإن دلالة هذه الأفعال تشير إلى الطلب، نحو عنوان (وسل الأمير)، ففي هذا العنوان رغم أن هوية هذا الأمير غير محددة، إلا أن المتلقي سيفهم لا محالة دلالة الطلب المتمثلة في السؤال.

وإذا كانت دلالة العنوان غامضة لأنها لم تحدد هوية الأمير وطبيعة الأسئلة، فلا مجال أمام القارئ إلا العودة إلى متن القصيدة، وفيها سيجد أن صاحب هذا اللقب هو

[1]- زين كامل الخويسكي: الصرف العربي (صياغة جديدة)، دار المعرفة الجامعية، مصر،ط1 ،1996، ص28.

الأمير عبد القادر الجزائري، وموضوع الأسئلة متعلق بحياته التي كانت رمزا لتاريخ بطولي عاشه الأسلاف ومن بعدهم الأبناء في مسيرة تحرير الجزائر، يقول الشاعر:

وسل الأمير يجبك تاريخ تدجى بالقضُب

بعمائم الأحرار في لغة الجهاد المحتسب

عن فارس بالكبر توج لا أكاليل الذهب

الله أكــبر في اللقاء تثــور تبيع تلتهب.[1]

2- صيغ الفعل الثلاثي المزيد:[2]

للفعل الثلاثي المزيد فيه «اثنا عشر وزناً: ثلاثة للمزيد فيه حرف واحد، وخمسة للمزيد فيه حرفان، وأربعة للمزيد فيه ثلاثة أحرف»،[3] ويمكن تفصيلها على النحو الآتي:[4]

1-مزيد الفعل الثلاثي بحرف واحد، وهو ثلاثة أوزان هي:

أ-زيادة همزة القطع في أوله ليصير على وزن (أَفْعَلَ) مثل: أخرج.

ب- زيادة حرف من جنس عينيه، أي تضعيفها ليصير على وزن (فَعّلَ) مثل: كبّر.

ج- زيادة ألف بين الفاء والعين ليصير على وزن (فَاعَلَ) مثل : دافع.

2- مزيد الفعل الثلاثي بحرفين، وهو خمسة أوزان هي:

أ- زيادة الألف والنون ليصير على وزن (انْفَعَلَ) مثل: انكسر.

ب- زيادة الألف والتاء ليصير على وزن افْتَعَلَ) مثل: افتتح.

---

[1]- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص14 .

[2]- للفعل المزيد الرباعي حالتين: حالة يزاد فيها بحرف وصيغتها (تفعلل)، وحالة أخرى يزاد فيها بحرفين ولها صيغتين: (افعنلل)، (افعللّ).

[3]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص161.

[4]- ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص: 35، 40، 43.

جـــ- زيادة التاء وتضعيف العين ليصير على وزن (تَفَعَّلَ) مثل: تكبّر.

د- زيادة الألف وتضعيف اللام ليصير على وزن (افْعلّ) مثل: احمَرَّ.

هـــ- زيادة التاء والألف ليصير الوزن (تفاعل) مثل: تَثَاقَلَ.

3- مزيد الفعل الثلاثي بثلاثة أحرف، ويأتي على أربعة أوزان هي:

أ-زيادة الألف والسين والتاء ليصير على وزن (اسْتَفعَلَ) مثل: استغفر.

ب-زيادة الألف والواو وتكرير العين ليصير على وزن (افعَوعَلَ) مثل: اخشوشَنَ.

جـــ-زيادة ألف الوصل ثم الألف وتكرير اللام ليصير الوزن (افعَالَّ) مثل: اخضارَّ.

د- زيادة الألف وتضعيف الواو ليصير على وزن (أفْعوَّلَ) مثل: اجلوَّزَ.

ومن معاني صيغ الفعل الثلاثي المزيد: التعدية، المشاركة والتكلف، الكثرة والمبالغة، الطلب والسؤال، الدلالة على الألوان والعيوب، الدخول إلى الزمان والمكان، المطاوعة وغيرها من المعاني التي لا يمكن حصرها في هذا المقام.[1]

فالتعدية مثلا هي من معاني وزن (أفعل) المزيد بحرف واحد والمتمثل في همزة القطع، وهذا الوزن يجعل الفعل اللازم متعديا، فالفعل (خَرَجَ) مثلا، فعل لازم لا يأخذ مفعولا به نحو: خرج زيد، ولكن إذا زيدت الهمزة جعلته متعديا، فيقال: أخرجتُ زيداً.

وإذا كان الفعل المجرد متعديا لمفعول واحد صار بزيادة الهمزة متعديا لمفعولين، فالفعل (لبس) يتعدى لمفعول واحد، فيقال: لبس زيد ثوباً ، ولكن إذا زيدت فيه الهمزة جعلته متعديا لمفعولين نحو: ألبست زيدا ثوبا.

أما إذا كان الفعل متعديا لمفعولين صار بزيادة الهمزة متعديا إلى ثلاثة مفاعيل، فالفعل (علم) إذا كان بمعنى (أيقن) يتعدى إلى مفعولين نحو: علمت زيدا كريما، ولكن

[1]- ينظر : باب الأفعال والمشتقات، عبده الراجحي، الميزان الصرفي.

إذا زيدت فيه الهمزة جعلته متعديا إلى ثلاثة مفاعيل نحو: أعلمتُ عمراً زيدا كريماً[1]، ولذلك فإن كل زيادة في المبنى تؤدي حتما إلى تغيير في المعنى.[2]

وفيما يلي بعض النماذج لصيغ الفعل الثلاثي المزيد في عناوين الشعر الجزائري المعاصر:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	صيغ الفعل الثلاثي المزيد		
			المزيد بحرف	المزيد بحرفين	المزيد بثلاثة الحرف
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	أغنيات أوراسية	سأغني في الحديقة	أغني	/	/
		هل أستغفر	/	/	أستغفر
	ألوان من الجزائر	ابتسم يا قلب	/	ابتسم	/
	من عمق الجرح يا فلسطين	براعم الثورة تتفتح	/	تتفتح	/
عمارية بلال	حكاية الدم	استأذنك يا وهران	/	/	استأذنك
	لا شعر بعدك	لو أنصفوني	أنصفوني	/	/
		جربي حظك	جربي	/	/
		لا تعترف	/	تعترف	/

[1]- ينظر: عبده الراجحي، الميزان الصرفي، ص.ص:35، 36.

[2]- صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، ص59.

سليمان جوادي		نظفي دريك	نظفي	/	/
		لخص حديثك	لخص	/	/
		تشخصت فيك	/	تشّخصت	/
	يوميات متسكع محظوظ	أغنية يلحنها الشيخ إمام	يلحنها	/	/
		أتفرج و أصفق بحرارة	أصفّق	أتفرّج	/
		بجرحي أضمد جرحك	أضمد	/	/
محمد مصطفى الغماري	قراءة في آية السيف	قرّر أن نعشق	قرّر	/	/
		زمن الطاغوت ولّى	ولّى	/	/
		لبّيك	لبّيك	/	/
		أغليت حبك	أغليت	/	/
	حديث الشمس والذاكرة	غنّيت في أعراسك	غنّيت	/	/
		لسنا بغير الضاد نلتئم	/	نلتئم	/
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة؟	حبيبتي تتعرّى	/	تتعرّى	/
مبروكة	براعم	أحبّ	أحبّ	/	/
		لا تناديني	تناديني	/	/
		تعوّدت ظلامي	/	تعوّدت	/

بوساحة		تعالي نستتر خلف الوجود	/	نستتر	/
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	بلاد ضيّعت ظلها	ضيّعت	/	/
		من يعيد للكمنجة بهجتها	يعيد	/	/
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	ممنوع أن أحبك	أحبّك	/	/
		أشتاقه	/	أشتاقه	/
		كي لا أصبح مملة	أصبح	/	/
التواتي عبد الله	من القلب	إني رشّحتك	رشّحتك	/	/
		وانتصرت	/	انتصرت	/
		عندما يقابل الحب بالخيانة	يقابل	/	/
عثمان لوصيف	أعراس الملح	أسائلها...لا تجيب	تجيب	/	/
		أعطيك أن تحترقي	أعطيك	تحترقي	/
		خلّني للحجر	خلّني	/	/
محمد خمار	ربيعي الجريح	ابتعدي	/	ابتعدي	/
عمر أزراج	وحرسني الظل	يوميات مغترب يمزّق الخريطة	يمزّق	/	/
أبو بكر قانة	خطاب عاجل إلى نزار قباني	صلّيت قربك	صلّيت	/	/

يلاحظ من خلال الجدول أن الصيغة الغالبة على هذه العناوين هي صيغة الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد، وقد وردت صيغة هذا الفعل بأوزانه الثلاثة نحو: (أنصفوني، أغليت، أحبك، أصبح، تجيب) التي هي على وزن (أَفعلَ)، لأن ماضي هذه الأفعال هو (أنصف، أغلى، أحبّ ، أصبح، أجاب).

أما (جرّبي، نظّفي، يلحّنها، أصفّق، قرّر، غنّيت) والتي ماضيها (جرّب، نظّف، لحّن، صفّق، قرّر، غنّى) فهي على وزن (فَعَّلَ)، أما وزن (فَاعَلَ) فقد مثله الفعل (يقابل) الذي ماضية (قَابَلَ).

وقد تمت الإشارة إلى أنه من معاني الفعل الثلاثي المزيد معنى الدخول إلى الزمان والمكان، أي دخول الفاعل في الوقت أو المكان المشتق منه الفعل الذي على وزن (أَفعَلَ)، نحو: (أصبح) الذي يعني الدخول في فترة زمنية هي فترة الصباح، أو (أجبل) الذي يعني الدخول إلى مكان هو الجبل.[1]

ولذلك ففي عنوان (كي لا أصبح مملة) أشار الفعل (أصبح) المسبوق بحرف النفي (لا) إلى رغبة الشاعرة في عدم دخولها إلى هذا الوقت الذي ستصير فيه مملة.

أما صيغة (فَعَّلَ) فهي عادة ما تدل على معنى التكثير والمبالغة، وهذا ما يوحي به عنوان (غنّيت في أعراسك)، فصيغة الفعل (غنّى) دلت على المبالغة في فعل الغناء، فكأنما الشاعر في هذا العنوان أراد أن يقول: (غنّيت كثيراً في أعراسك)، وهو ما تؤكده صيغة الجمع[2] في كلمة (أعراسك)، فالشاعر لم يغنّ في عرس واحد بل غنىّ في أعراس كثيرة.

أما العناوين التي تغيرت فيها صيغة (فَعَّلَ) من الماضي إلى الأمر نحو: (لخّص حديثك)، (نظّفي ديرك)، والتي كان فيها الشاعر في موقف أمر وطلب وليس في موقف

[1]- ينظر: صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، ص،ص:70،68.

[2]- الجمع عند فقهاء اللغة يدل على الكثرة.

إخبار، فقد جاءت دالة على السلب والإزالة، بمعنى تلخيص الحديث وإزالة الأطناب عنه، وتنظيف الدير وإزالة الأوساخ منها، استجابة لفعلي الأمر (لخّص) و(نظّفي).

أما صيغة (فاعل) فمن معانيها المشاركة، أي أن يصدر الفعل من فاعلين اثنين، «كل واحد منهما يفعل بصاحبه مثل ما يفعل به الآخر»[1] في لحظة واحدة، وهذا ما يوحي به الفعل (يقابل) في عنوان (عندما يقابل الحب بالخيانة)، فالفعل (يقابل) الذي ماضيه (قَابَلَ) على وزن (فَاعَلَ) دل على مشاركة الحب والخيانة في هذا الفعل، أي أن فاعلين مختلفين تشاركا في فعل واحد هو فعل التقابل.

أما وزن (افتعل) فهو من صيغ الفعل الثلاثي المزيد بحرفين، وهذا الوزن عادة ما يشترك مع (أنفعل) في مكون دلالي واحد هو المطاوعة، وذلك راجع إلى «كثرة إغـــناء افتعل عن انفعل في مطاوعة ما فاؤه لام أو راء أو واو أو نون أو ميم، نحو: لأمتُ الجرح أي: أصلحته فالتأم، ولا تقول انلأم، وكذا رميتُ به فارتمى ولا تقول أنرمى، ووصلته فاتّصل ولا أنوصَلَ، ونفيتُه فانتفي ولا انّفى».[2] وسبب الإغناء يعود إلى أنه إذا اجتمعت النون الساكنة مع اللام أو الراء أو الواو أو النون أو الميم تدغمُ في هذه الحروف.[3]

ومن أمثلة صيغة (افتعل) في عناوين الشعر الجزائري المعاصر – ما أورده الجدول أعلاه – نحو: (ابتسم يا قلب)، (لا تعترف)، (تعالي نستتر خلف الوجود)، (لسنا بغير الضاد نلتئم)، (أعطيك أن تحترقي).

والملاحظ في هذه العناوين أن الغالب على صيغة (افتعل) ورودها بزمن المضارع (تعترف، نستتر، نلتئم، تحترقي) التي ماضيها (اعترف، استتر، التأم، احترق)، والمضارع هو «ما دل

[1]- ابن يعيش: شرح الملوكي في التصريف، تحقيق فخر الدّين قباوة، سوريا، ط1، 1973، ص73 .

[2]- شرح الشافية للرضي، نقلا عن: صيفة مطهري ، الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، ص97.

[3]- ينظر: صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية ، ص97.

على حدوث الشيء في زمن المتكلم أو بعده، أو ما دل على حدوث الفعل في الزمن الحاضر أو المستقبل».[1]

وقد جاءت معظم هذه الأفعال دالة على المطاوعة، ففي عنوان (تعالي نستتر خلف الوجود) إيحاء بأن هذا المخاطب المتمثل في الضمير المستتر (أنت) سيطاوع هذا المتكلم ويأتيه إن في الزمن الحاضر أو في الزمن المستقبلي وفقا لاسم فعل الأمر (تعالي) وسيستترا خلف الوجود.

أما صيغ الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف فقد وردت بنسبة أقل مقارنة مع صيغ الفعل المزيد بحرف أو حرفين، ومن أمثلتها صيغة (استفعل) الدالة على الطلب، لأن «الألف والسين والتاء تدل في عمومها على الطلب»[2]، نحو عنوان (استأذنك يا وهران) أي أطلب الإذن منك يا وهران، أو نحو عنوان (هل استغفر) بمعنى هل أطلب المغفرة.

ب- بنية المشتقات:

يقصد بالمشتقات «الأسماء التي تشبه الأفعال في الدلالة على الحدث، ولذا تسمى: الأسماء المشبهة بالأفعال والأسماء المتصلة بالأفعال».[3]

وهي تسعة أنواع: المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغ المبالغة، اسم التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان واسم الآلة.

1- اسم الفاعل:

يشتق اسم الفاعل من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل، وقد «جاء محشيا بألف زائدة بين فائه وعينه وزيادتهما خلصته لينفرد بدلالة خاصة به هي أنه يدل

[1]- زين كامل الخويسكي: الصرف العربي (صياغه جديدة)، ص27.
[2]- صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، ص101.
[3]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية ،ص119.

على من قام بالفعل»،[1] فكلمة (كاتب) مثلا اسم فاعل تدل على وصف القائم بفعل الكتابة، ومن أمثلة اسم الفاعل في عناوين الشعر الجزائري المعاصر ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	اسم الفاعل
الأخضر فلوس	حقول البنفسج	الكلمات و المراكب الضائعة	الضائعة
		صفحة ضائعة من سفر أيوب	ضائعة
		أغنية إلى عشاقها فاتحة للعام القادم	فاتحة
		هواجس البريد القادم	القادم
أحمد حمدي	انفجارات	تائه في مملكة القلق	تائه
		هاملت خارج المسرح	خارج
	تحرير مالا يحرر	فاتحة آلاتي	فاتحة
		أقوال واقفة	واقفة
		هواء خانق	خانق
		تدوين حافل حلم مغدور	حافل
علي ملاحي	صفاء الأزمنة الخانقة	صفاء الأزمنة الخانقة	الخانقة
		مذكرة العشق الناتئ	الناتئ

[1]- صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، ص 71 .

		مراسيم الهيام الساطع	الساطع
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة؟	السنبلة الحامل	الحامل
		الجوع والثورة القادمة	القادمة
		مغترب .... عائد من منجم "لوران"	عائد
زينب الأعوج	يا أنت من منا يكره الشمس	خرافة الحياة للشاعر المسافر	الشاعر – المسافر
		وتريات شاعر لم يعد يتقن الشعر	شاعر
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المرائي	القادم	القادم
		الشاعر	الشاعر
		شاعر	شاعر
مبروكة بوساحة	براعم	حائرة	حائرة
		تائهة	تائهة
مصطفى محمد الغماري	قصائد مجاهدة	قصائد مجاهدة	مجاهدة
		رسالة من مهاجر	مهاجر
		قصة مجاهد	مجاهد
		أغنية ثائرة	ثائرة
		مذكرة إلى مجاهد في ليلة أول نوفمبر	مجاهد
		أغنية ثائر إلى مسيرة الرفض	ثائر
		الحب المهاجر	المهاجر
		موال رافض	رافض
بوبكر قانة	خطاب عاجل	خطاب عاجل إلى نزار قباني	عاجل

	إلى نزار قباني	مسافر	مسافر
		طاغية	طاغية
عزا لدين ميهوبي	منافي الرّوح	فارس السلم	فارس
		قافية للفارس	الفارس
عمارية بلال (أم سهام)	حكاية الدم	قتلوك واقفا	واقفا
		اقرئي فاتحة الحزن	فاتحة

يدل اسم الفاعل – حسب النحاة – عل الحدث والحدوث وفاعله، ويقصد «بالحدث معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثبوت فـــ (قائم)- مثلا- اسم فاعل يدل على القيام وهو الحدث، وعلى الحدوث أي التغيير، فالقيام ليس ملازمًا لصاحبه، ويدل على ذات الفاعل أي صاحب القيام».[1]

وإذا كانت صيغة اسم الفاعل حاملة لصفة التغيير، فذلك راجع إلى أنها ليست سجية ثابتة في المصفوف بها ولا تلازمه ملازمة دائمة، وإنما تعتريه «على وجه الحدوث لا الثبوت».[2]

ومع ذلك فإن اسم الفاعل «أدوم واثبتُ من الفعل ولكنه لا يرقي إلى ثبوت الصفة المشبهة، فكلمة (قائم) أدومُ وأثبتُ من (قام) أو (يقوم) ولكن ليس ثبوتها مثل ثبوت (طويل) أو (دميم) أو (قصير)، فإنه يمكن الانفكاك عن القيام إلى الجلوس أو غيره ولكن لا يمكن الانفكاك عن الطول أو الدمامة أو القصر»،[3] ولذلك فإنه إذا تم تحويل الصفة

[1]- فاضل صالح السّمرائي: معاني الأبنية في العربية، ص41.

[2]- مصطفى الغلابيني: جامع الدّروس العربية، ص132.

[3]- فاضل صالح السمرائي: معاني الأبنية في العربية، ص.ص :41،42.

المشبهة من الدلالة على الثبوت إلى الدلالة على الحدوث تحولت إلى اسم فاعل، فيقال (حسن) إذا كان الوصف ثابتا و(حاسن) إذا كان محدثا.

وعند مقاربة بعض أسماء الفواعل الواردة في الجدول أعلاه، يتبين أن بعضها جاء حاملا لدلالة الثورة والتغيير، فعنوان (موال رافض) هو عنوان لقصيدة ثائرة رافضة للذل والهوان، ساعية إلى الحرية والتغيير.

وقد تعززت دلالة الثورة والتغيير بعناوين أخرى من نفس الديوان، نحو عنوان (قصة مجاهد)، ولا يحتاج هذا العنوان إلى كثير من التأمل، فإحالة (المجاهد) على معنى الثورة بيّن واضح، لأن الثورة لا يصنعها إلا المجاهدين.

كما جاءت بعض العناوين مصرحة بمعنى الثورة، وذلك بتوظيفها لاسم الفاعل (ثائر) نحو عنوان (أغنية ثائر إلى مسيرة الرفض)، فالثائر هو الرافض للوضع القائم والهادف إلى تغييره.

ولذلك فقد كان هذا العنوان لقصيدة يدور موضوعها حول تحريض الشعوب العربية على الثورة ضد الظلم والذل والهوان.

أما اسم الفاعل (مهاجر) في عنوان (رسالة من مهاجر) فمن معانيه أيضا الثورة والتغيير، أما التغيير فلأن الهجرة لغة تعني «الخروج من أرض إلى أرض، وكل من فارق بلده من بدوي أو حضري وسكن بلدا آخر فهو مهاجر».[1]

وقد جاءت هذه القصيدة لتروي قصة غريب هاجر من بلده إلى بلد آخر، فأرسل إلى أمه يشكو إليها وحشته وغربته، وأما الثورة فلأن من دواعي الهجرة رفض الواقع، فيكون من ترك أرضه كمن ثار عليها.

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (هجر)، ص 23.

وقد وظف الشعراء بعض أسماء الفواعل المرادفة في معناها لمعنى (مهاجر)، أوحت هي الأخرى بمعاني التغيير مثل (مسافر) في عنوان (خرافة الحياة للشاعر المسافر)، وذلك لأن المسافر رديف في المعنى للمهاجر، فكلاهما ترك الأهل والديار سعيا للتغيير من حال إلى حال.

وقد يدل اسم الفاعل على النسب إلى الشيء، كقولهم لذي الدّرع: دارع، ولذي النّبل: نابل، ولذلك فمن كان صاحب شيء بني على وزن (فاعل)، فنقول: (رجل فارس أي: صاحب فرس [1]، على نحو ما جاء في عنواني (قافية للفارس) و(فارس السلم)، فاسم الفاعل (فارس) نسب الفرس إلى صاحبها فكان (فارساً).

وتشمل دلالة النسب المنوطة باسم الفاعل ما يجئ من «الصفات التي تختص بالمؤنث بغير هاء التأنيث نحو: حائض وطالق ومرضع، إذ قد يأتي (فاعل) وصفا للمؤنث بمعنيين فتثبت الهاء في أحدهما وتسقط من الآخر لاختلاف المعنى» [2]، فيقال مثلا: (امرأة حامل) من الحبل و(امرأة حامله) أي التي تحمل بين يديها أو على ظهرها شيئا ظاهرا، ولذلك فقد جاء اسم الفاعل (الحامل) في عنوان (السنبلة الحامل) بصيغة المذكر، ولكنه اختص بوصف المؤنث ليدل على النسب، أي نسب الحمل إلى السنبلة والمعنى سنبلة ذات حمل.

2- اسم المفعول:

اسم المفعول «صفة تؤخذ من الفعل [المبني] للمجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد لا الثبوت والدوام كمكتوب ومرور به ومكرم ومنطلق به». [3]

[1]- ينظر: فاضل صالح السّمرائي، معاني الأبنية في العربية، ص 46.

[2]- المرجع نفسه، ص47.

[3]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص135.

وفيما يلي عرض لصيغ اسم المفعول الواردة في بعض عناوين الشعر الجزائري المعاصر:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	اسم المفعول
أحلام مستغانمي	على مرفأ الأيام	رسائل إلى الحبيب المجهول	المجهول
		مغرور	مغرور
		تأشيرة خروج مرفوضة	مرفوضة
	أكاذيب سمكة	أحزان طائرة مهجورة	مهجورة
	الكتابة في لحظة عري	كلمات غير موزونة	موزونة
أحمد حمدي	تحرير مالا يحرر	تدوين حافل حلم مغرور	مغرور
زينب الأعوج	يا أنت من منا يكره الشمس	تذاكر منفية للوجه المنسي	منفية – منسي
	أرفض أن يدجن الأطفال	احتجاجات مرفوعة ضدّ الموت	مرفوعة
عمر أزراج	الجميلة تقتل الوحش	مرآة البحر المكسورة	المكسورة
	الطريق إلى اثمليكش	المطهر	المطهر
عبد العالي زراقي	الحب في درجة الصفر	مرثية الرجل الذي قتل	مرثية
		رباعية ممنوع التداول	ممنوعة
سليمان جوادي	يوميات متسكع مخطوط	يوميات متسكع مخطوط	محظوظ
سامية زقاي	قصائد معتقة بالأسى	فرح مفجوع	مفجوع

حليمة مرابط	ذاكرة السماء	ممنوع أن أحبّك	ممنوع
مصطفى الغماري	أسرار الغربة	معزوفة الألم	معزوفة

يدل اسم المفعول على الحدث والحدوث وذات المفعول، وهو «لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف، فإنه في اسم الفاعل يدل على ذات الفاعل كقائم، وفي اسم المفعول يدل على ذات المفعول كمنصور ».[1]

أما من حيث دلالته على الثبوت والحدوث، فيقال فيه ما قيل في اسم الفاعل –سابقا– فهو يدل على الثبوت إذا ما قورن مع الفعل وعلى الحدوث إذا ما قورن مع الصفة المشبهة

ويصاغ اسم المفعول من الفعل الثلاثي المتعدي على وزن (مفعول)[2]، نحو: (مغدور) في عنوان (تدوين حافل حلم مغدور)، و(ممنوع) في عنوان (ممنوع أن أحبك)، و(مفجوع) في عنوان (فرح مفجوع).

ويصاغ اسم المفعول من الفعل الناقص بأن يؤتى بالمضارع من الفعل ثم يوضع مكان حرف المضارعة ميماً مفتوحة ويضعف الحرف الأخير الذي هو حرف علَّة نحو: (منسيّ) و(منفيّ) في عنوان (تذاكر منفية للوجه المنسي).

ويصاغ اسم المفعول من غير الفعل الثلاثي على صيغة المضارع بميم مضمومة وفتح ما قبل الآخر نحو: (مطهَّر) في عنوان (المطهّر).

وهناك أبنية أخرى تستعمل بمعنى اسم المفعول، من أشهرها: (فَعْيَلَ، فَعُولة، فِعْل).[3]

1- فاضل صالح السمرائي: معاني الأبنية في العربية، ص52.

2- ويصاغ من الفعل اللازم بواسطة تتمثل في شبه الجملة مثل: مذهوب به، مأسوف عليه، منطلق به .

3- ينظر: فاضل صالح السمرائي (معاني الأبنية في العربية)،ص58، وعبده الراجحي (التطبيق الصرفي)، ص80.

ولاسم المفعول معاني عديدة من أشهرها الدلالة على التجدد والاستمرار،[1]وعلى هذا المعنى جاء اسم المفعول معزوفة في عنوان (معزوفة الألم)، و(مرثية) في عنوان (مرثية اللقاء)، أي أن هذا العزف سيتجدد كلما تكرر الألم، كما سيتجدد فعل الرثاء كلما تجددت أسبابه.

3–الصفة الشبهة:

الصفة المشبهة « تؤخذ من الفعل اللازم[2] للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث: كحسن وكريم وصعب وأسود وأكحل»[3]، وسميت بالمشبهة لأنها تشبه اسم الفاعل في المعنى[4]، ولكنها تختلف عنه كونها لا تقرن بزمان، لأنها تدل «على صفات ثابتة، والذي يتطلب الزمان إنما هو الصفات العارضة»[5]، كاسم الفاعل واسم المفعول.

ومن أمثلة الصفة المشبهة في عناوين الشعر الجزائري المعاصر ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	الصفة المشبهة
محمد زتيلي	لست حزينا لرحيل الأفعى	ورقة صفراء تسقط على رصيف	صفراء
	ومضات الحزن والذهول وظلال المرائي	أشياء صغيرة	صغيرة
	نحن الأطفال	أطفال الساقية الحمراء يتحدثون	الحمراء

1- ينظر: المرجع نفسه، ص52.
2- وقد تصاغ من الفعل المتعدي صوغا سماعيا مثل: رحيم، عليم.
3- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص137.
4- ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص76.
5- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص137.

محمد الأخضر عبد القادر السائحي	ألحان من قلبي	سمراء	سمراء
	واحة الهوى	انتظار جميلة	جميلة
		السحاب الأخضر	الأخضر
		الدار البيضاء	البيضاء
	من عمق الجرح يا فلسطين	الأبكم	الأبكم
زينب الأعوج	يا أنت من منا كره الشمس	سأغنيك يا وطني في عرسك الأليم	الأليم
		البحث عن لغة جديدة للحجاج	جديدة
	أرفض أن يدجن الأطفال	ولد لأطفال ليعشوا سعداء	سعداء
		الجنازة كبيرة والميت فار	كبيرة
مصطفى محمد الغماري	أسرار الغربة	أغنية اللهب الرحيم	الرحيم
الأخضر فلوس	حقوق البنفسج	عزف على الوتر الأخير	الأخير
		أغنية إلى عشاقها...فاتحة للعالم الجديد	الجديد
أحمد حمدي	انفجارات	فقير على صليب لوكا	فقير
		الحزينة	الحزينة
		أحاديث الفقراء	الفقراء
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	سعيدة	سعيدة
		الحب بقلب جديد	جديد
		ورق الزيتون صار أحمر	أحمر

أحلام مستغانمي	على مرفأ الأيام	رقصة على أنغام الليلة الأخيرة	الأخيرة
		جرع قديم	قديم
		صلاة إلى العام الجديد	الجديد
		لتمنحيني فرصة أخيرة	أخيرة
	الكتابة في لحظة عري	عيد سعيد أيتها الأرض	سعيد
عزالدين ميهوبي	منافي الروح	الفرح الكبير	الكبير
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	زبانا : الرجل الأبهى	الأبهى
مشري بن خليفة	سين	الجسد الطريد	الطريد
عمر أزراج	الجملة تقتل الوحش	الجميلة تقتل الوحش	الجميلة
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	الرحيل خلف العيون السوداء	السّوداء

تصاغ الصفة المشبهة من الفعل الثلاثي المجرد قياسا على أربعة أوزان هي: أفعلُ، فعلانُ، فعِلُ، فعيلُ[1]، ويأتي وزن (أفعلُ) الذي مؤنثه (فعلاء) للدلالة على اللون نحو:(خضراء) في عنوان (حنين إلى خضراء الظلال)، و(أحمر) في عنوان (ورق الزيتون صار أحمر)، و(صفراء) في عنوان (ورقة صفراء تسقط على رصيف)،كما يأتي هذا الوزن

[1]- ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 137.

للدلالة على العيوب الظاهرة نحو: (أبكم) في عنوان (الأبكم)، وللدلالة أيضا على الصفات المحمودة الظاهرة نحو: (أبهى) في عنوان (زبانا: الرّجل الأبهى).

أما وزن (فعيل) الذي مؤنثه (فعيلة) فيدل على الثبوت مما هو خلقة أو مكتسب[1] نحو:(كبير) في عنوان (الفرح الكبير)، و(جميلة) في عنوان (الجميلة تقتل الوحش)، ويبنى وزن (فعيل) من الفعل (فعُلَ) المضموم العين، لأن هذا الفعل يدل على الطبائع وعلى التحول في الصفات[2] نحو: (جَمُلَ /جميل) و(كَبُرَ/كبير)، فإذا «أردنا أن نحول الفعل إلى أن يكون سجية في صاحبه جعلناه على (فَعُلَ) اللازم فنقول: فَقِهَ محمد المسالة أي فهمها، [أما] إذا أردنا أن الفقه أصبح سجية فيه قلنا (فَقُهَ محمد) أي صار فقيها».[3]

وقد تصاغ الصفة المشبهة من الفعل المتعدي صوغا سماعيا نحو:(رحيم) في عنوان (أغنية اللهب الرحيم)، وتأتي دلالة الثبوت في صفة (الرحيم) من كون الشاعر في هذه القصيدة يتكلم عن شعره الذي وسمه باللهب ووصفه بالرحمة، فالأغنية هي هذه القصيدة الثائرة التي عبرت عن نفس رحيمة تبكي لحال اليتامى وتأن لأنين الفقراء، إنها نفس الشاعر التي اتصفت بالرحمة اتصافا ثابتا، كيف لا وقد "لقب مصطفى محمد الغماري" «بشاعر العقيدة الإسلامية».[4]

4- اسم الزمان والمكان:

---

[1]- ينظر: فاضل صالح السمرائي، معاني الأبنية في العربية، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص83.

[3]- م ن، ص86.

[4]- شلتاغ عبود: الغماري شاعر العقيد الإسلامية، دار مدني، مؤسسة الأخوة مدني، ط1، 2003.

يشتق اسم الزمان والمكان من الفعل الثلاثي، على وزن واحد هو (مَفعل) و(مفعَل) -بكسر العين وفتحها- ، وعلى وزن اسم المفعول من غير الثلاثي، وهما يدلان على زمن وقوع الفعل أو مكانه، ويشتركان في أبنيتهما مع بعض المشتقات.[1]

ولكن يمكن التفريق بينهم بالقرينة، «فإذا قلت: جئتك مُنسَكَبَ المطر، فالمعنى: جئتك وقت انسكابه، وإذا قلت: انتظرتك في مرتقى الجبل، المعنى: في المكان الذي يرتقى فيه إليه. وإذا قلت: هذا الأمر منتظر، فالمعنى أن الناس ينتظرونه، فهو اسم مفعول، وإذا قلت: اعتقدُ معتقَدَ السلف، فمعتقد: مصدر ميمي بمعنى الاعتقاد».[2]

ويمكن التمثيل لاسمي الزمان والمكان في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر من خلال الجدول التالي:

[1]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص80.

[2]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص150.

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	الصيغة	
			اسم الزمان	اسم المكان
سليمان جوادي	يوميات متسكع مخطوط	صلاة في مبعد الكلمات	/	معبد
		غابت فكان الموعد	الموعد	/
		مخبزة الأحلام	/	مخبزة
مصطفى محمد الغماري	أسرار الغربة	معاهد أحبائي	/	معاهد
مكسار زكريا	الشاعر	مدرسة الجتر	/	مدرسة
الأخضر فلوس	حقول البنفسجي	الكلمات والمراكب الضائعة	/	المراكب
		تجليات بعد منتصف الليل	منتصف	/
		في المكتبة	/	المكتبة
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	الكهوف المضيئة	أغنية إلى المرسى الكبير	/	المرسى
	نحن الأطفال	مواعيد الحصاد	مواعيد	/
	بكاء بلاد موع	صرخات المسجد الأقصى	/	المسجد
	ألوان من الجزائر	منابع قبرص	/	منابع

	واحة الهوى	ملاعب الصّبا	/	ملاعب
زينب الأعوج	راقصة المعبد	راقصة المبعد	/	المعبد
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول	مرثية منتصف الليل	منتصف	/
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة؟	رباعيات الماضي الآتي	الماضي	/
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	ثلاثة أزمنة ومرحلة	مرحلة	/
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	اضرب لي موعدا	موعدا	/
عمر أزراج	الطريق إلى اثمليكش	مترل ليس للحب	/	مترل
محمد أبو القاسم خمار	ربيعي الجريح	إلى الملتقى	/	الملتقى

يلاحظ من خلال الجدول أنه كان لاسم المكان الحظ الأوفر من العنونة في قصائد الشعر الجزائري المعاصر، ويمكن إرجاع ذلك إلى العلاقة الجدلية بين (المكان) و(الحدث)، فهذه العلاقة عادة ما تدفع الشعراء إلى ربط الأحداث بالأمكنة، ولذلك فبعض الأمكنة ونتيجة لحمولتها الدلالية يمكن أن تختصر موضوع القصيدة فتكون عنوانا لها.

ويشتق اسم الزمان والمكان من الفعل الثلاثي على وزن (مفعل) –بكسر العين– في حالات ثلاثة هي[1]:

[1]- ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص80.

1- أن يكون الفعل مثالا وفاؤه واوا نحو:(موعد) في عنوان (اضرب لي موعدا)، فالموعد هو اسم زمان للفعل (وَعَدَ) على وزن (مَفْعِل).

2- أن يكون الفعل صحيحا مكسور العين في المضارع نحو: (منزلُ) في عنوان (منزل ليس للحب)، والمنزل هو اسم مكان مشتق من الفعل الصحيح (نَزَلَ) الذي مضارعة (ينزلُ).

3- أن يكون الفعل أجوفا وعينيه ألفا نحو: (مبيع)، فمبيع هو اسم مكان مشتق من الفعل الأجوف (بَاعَ).

وفيما عدا هذه الحالات الثلاثة، فأنهما يشتقان على وزن (مَفْعَل) مثل (معبد) في عنوان (راقصة المعبد)، و(ملعب) في عنوان (ملاعب الصبا)، و(مرسى) في عنـــوان (أغنية إلى المرسى الكبير).

وقد استعملت العرب بعض الكلمات من أسماء الزمان والمكان مزيدة بحرف التاء[1] نحو: (مكتبة) في عنوان (في المكتبة)، (مدرسة) في عنوان (مدرسة الخبر)، (مخبزة) في عنوان (مخبزة الأحلام).

ويشتق اسم الزمان والمكان من غير الفعل الثلاثي على وزن اسم المفعول، أي على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الأخر، نحو: (ملتقى) في عنوان (إلى الملتقى)، فملتقى اسم مكان مشتق من الفعل (التقى) الذي مضارعه (يلتقي)، و(منتصف) في عنوان (مرئية منتصف الليل)، فمنتصف اسم زمان مشتق من الفعل (انتصف) الذي مضارعة (ينتصف)، وهو في هذا العنوان قيد بوحدة ذات دلالة زمانية محددة هي (الليل).

1- ينظر: المرجع السابق، ص81.

وقد وردت بعض أسماء المكان على وزن (مَفْعِل) المكسورة العين شذوذا[1]، إذ القاعدة تقتضي أن يكون على وزن (مَفْعَلْ) المفتوحة العين، وهي كلمات سماعية نحو:(مسجد) في عنوان (صرخات المسجد الأقصى)، فالأصل أن يقال (المسْجَد) وليس (المسجِد).

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص82.




الفصل الثالث




يستدعي الحديث عن البنية التركيبية الحديث عن النحو، والنحو كما عرفه "الشريف الجرجاني" هو «علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء وغيرها»[1]، وبذلك فالغاية من دراسة النحو هي «فهم وتحليل بناء الجملة تحليلا لغويا يكشف عن أجزائها، ويوضح عناصر تركيبها وترابط هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر، بحيث تؤدي معنى مفيدا، وتبين علائق هذا البناء...ثم تعيين النموذج التركيبي الذي ينتمي إليه كل نوع من أنواع الجمل».[2]

وعليه فقيمة الجملة في المستوى التركيبي كقيمة الكلمة في المستوى الصرفي لا يستقيم التحليل إلا بها، ولذلك فمهمة الباحث النحوي هي تصنيف الجمل وشرح طريقة بنائها وإيضاح العلاقة بين عناصرها.

ويرى "رومان جاكبسون" أن المقولات النحوية وكذلك الوظائف التركيبية هي التي تشكل هيكل اللغة، ولهذا يشكل النسيج النحوي للغة الشعرية جزءا كبيرا من قيمتها الداخلية[3]، وعلى هذا الأساس فإن «وصف تراكيب الجملة لا يمتد إلى الجانب التركيبي للجملة فحسب، بل يضم المعنى الذي يجب أن يكون الهدف الحقيقي للوصف اللغوي، ولذلك فمهمة المستوى التركيبي أن يعبر عن الفكرة أي المستوى الدلالي... ذلك أن التشكيل الشعري ليس تركيبا لغويا فحسب وإنما إنتاجية دلالية لا تتطابق مع التركيب اللغوي بقدر تتكئ على خصوصية لإطلاق الطاقات الإيحائية التي لعناصره، وكلما زادت ثغرات التركيب اللغوي كلما تحررت عناصره لتمارس فعلها الإيحائي».[4]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن «صحة التركيب النحوي ليست شرطا متى توفر لجملة اتضح معناها، إذ أن للمكون الدلالي مقدرته على تعطيل أداء النظام النحوي

---

[1]- الشريف الجرجاني: التعريفات، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص259.

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2003، ص19.

[3]- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص70.

[4]- الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص204.

للمعنى، نظرا للارتباط الوثيق بين النحو والدلالة حتى في أحدث المدارس اللغوية كالتوليدية التحويلية التي تعرف القواعد النحوية باعتباره أنها تختص بتحديد معنى الجملة».[1]

1- العلاقة بين البنية النحوية والبنية الدلالية:

إن الجمل التي يتعطل فيها النحو عن الأداء المباشر للمعنى تكون مؤجلة الدلالة، وهذا «التأجيل يمثل أحد أهم التباينات بين الاستعمال العادي للغة اتصاليا وبين شعرية التنفيذ اللغوي أو جماليته».[2]

والحقيقة أن «العلامة اللغوية حتى في المستوى النفعي تتمتع بقدرة فائقة على توفيق أوضاعها الداخلية حسب التركيب الداخلة فيه، وكذلك حسب متطلبات سياق ورودها، فهذا الدال تتنوع مداليله إلى حد التضاد في المشترك اللفظي، وهذا المدلول يمتلك عدة دوال متنوعة كما في الترادف، وإن كانت الحال هكذا في النظام اللغوي نفسه، فبالإمكان تصور مقدار الحرية المتاحة للتنفيذ الفردي للغة، خاصة حين يكون إبداعيا».[3]

ولذلك فقد رأى "غريماس" أن الشعر يسعى باستمرار إلى خرق النحو[4]، ولكن هذا الخرق لا يعني الإلغاء المطلق لقواعد اللغة العادية، بل هو إغناء لهذه القواعد تقتضيها خصوصية التركيب في اللغة الشعرية، فيما يعرف حسب الأسلوبية الحديثة بالانحراف اللغوي، فالشاعر «لا يركب الجملة ليعبر بها عن معنى تقريري مألوف، وإنما يتعامل مع

[1]- ليونز: نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1985، ص54.

[2]- الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص98.

[3]- المرجع نفسه، ص96.

[4] - A. Greimas : Sémantique, Larousse, Paris, 1966, P148.

اللغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفن في التعبير والتصوير».[1]

ومن أمثلة العناوين التي يتعطل فيها النحو عن الأداء المباشر للمعنى ما يلي:

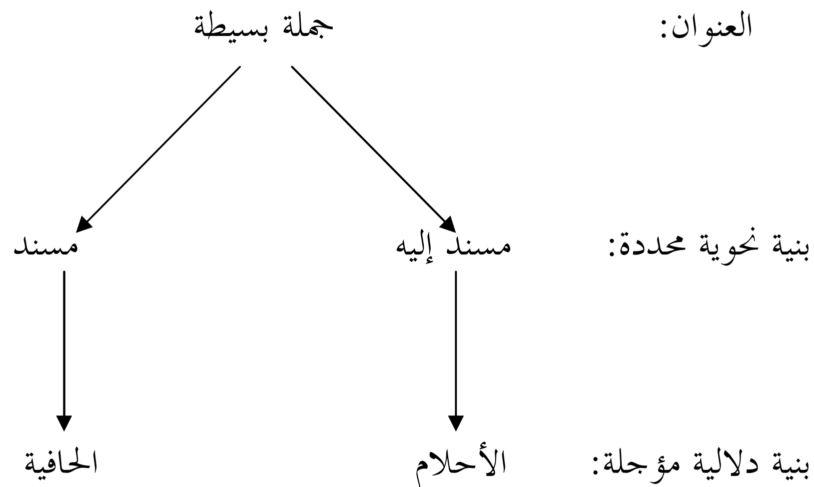
اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة	الأحلام الحافية
		وجبة حب باردة
		أحزان طائرة مهجورة
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	تمشي الأرض على الغيم
		أريكة الوقت الحامض
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المرائي	حوار النهر الغاضب
		حديث النهر
عز الدين ميهوبي	منافي الروح	حدائق السلم
سامية زقاي	قصائد معتقة بالأسى	فرح مفجوع
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	صقيع الخوف
		صفعة نهر

[1]- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة المعارف، مصر، ط2، 1989، ص25.

		ثأر الكلمات

يلاحظ من خلال هذه النماذج أن التجاوز والانحراف وقع على عناوين بسيطة ومركبة، إن إسنادا أو إضافة أو وصفا، ففي عنوان (الأحلام الحافية) هناك علاقة إسنادية بين معطى مجرد (الأحلام) وآخر حسي (الحافية)، وهنا مكمن الانزياح، أين تم اختراق منطقية التنفيذ اللغوي، حينما تم الجمع بين مفهومين في بنية عنوانية واحدة.

وهذا دليل على أن «القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده»،[1] والمخطط الموالي يبين العلاقة بين النحو والدلالة في هذا العنوان:



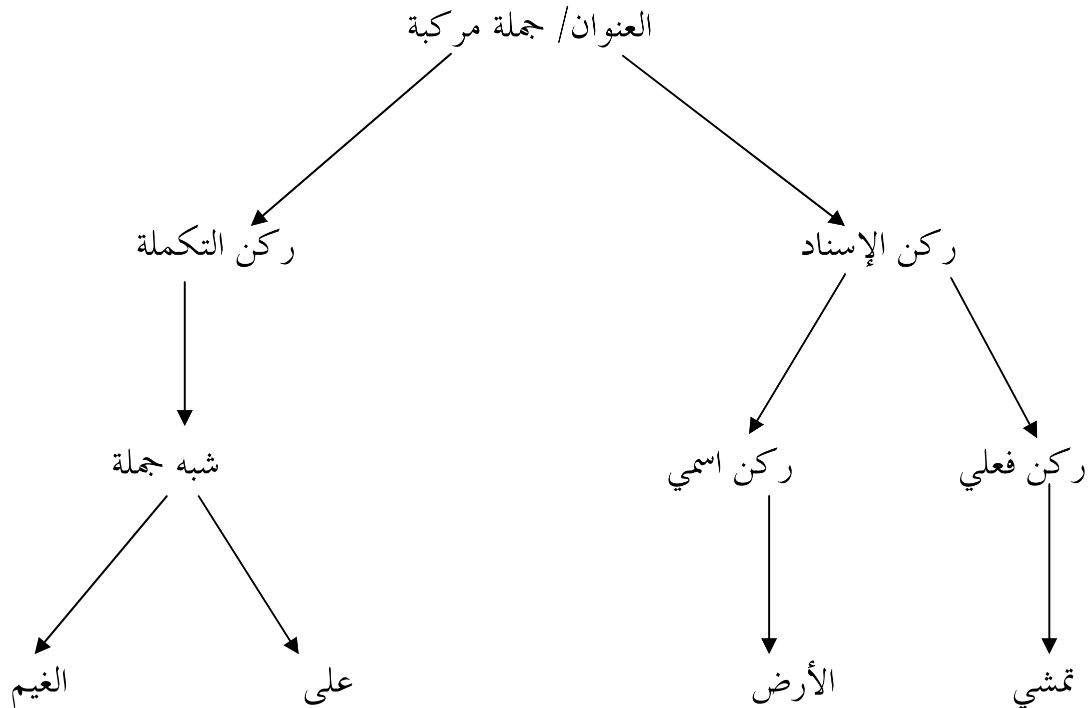
يظهر من خلال هذا المخطط أن البنية النحوية لهذا العنوان سليمة، لأنها تكونت من مسند ومسند إليه، ولكن سلامة هذه البنية لا يعني وضوح دلالتها، لأنه ليس منطقيا أن يسند إلى (الأحلام) صفة من صفات الإنسان والمتمثلة في (الحافية).

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992، ص55.

وفي عنوان (حدائق السلم) تضفر الإضافة علاقتها بين مكان محدد (حدائق) ومعنى مجرد (السلم)، وهذا يعني أن البنية التركيبية لهذا العنوان جمعت بين شيء مادي محسوس وآخر مجرد معنوي، وفي هذا تجاوز لألفة العلاقة بين النحو والدلالة، لأن السلم ليس معطى مادي حتى يتم غرسه في الحدائق.

ويأتي عنوان (فرح مفجوع) هو الآخر على شاكلة سابقيه، فهو لا يدخل في صنف الدلالة الواقعية رغم سلامة البنية النحوية، لأن طرفي هذا المركب الوصفي متناقضين، فالشاعرة في هذا العنوان جمعت بين متناقضين وجعلتهما في قوالب إسنادية تخبر عن ذواتها بنقائضها، فالفرح عكس الفاجعة، فكيف له أن يكون فرحا مفجوعا؟

أما عنوان (تمشي الأرض على الغيم) فإنه من العناوين المركبة، والتي هي دليل آخر على أن صحة التركيب ليست شرطا متى توفرت في أي عنوان اتضح معناه، وذلك راجع لعدم تلاؤم بنيته النحوية مع بنيته الدلالية، والمخطط الموالي يوضح تركيب هذا العنوان:



يلاحظ في هذا العنوان أنه جاء عبارة عن جملة مركبة من ركنين: ركن إسنادي وآخر تكميلي، والعلاقة بينها اتسمت بشيء من الغرابة والتجاوز لمعطيات الواقع، فكيف للأرض أن تمشي على الغيم؟ وهل الغيم بساط مادي حتى يتم عليه فعل المشي؟ وهل حقا أن من سمات الأرض المشي؟

كل هذه الأسئلة وأخرى قد تتبادر إلى ذهن متلقي هذا العنوان، وذلك راجع إلى السمة الاستعارية المهيمنة عليه، والمتمثلة في تشخيص المسند إليه (الأرض) وإضفاء الفاعلية والحياة عليه عبر قرينة فعل (المشي) من جهة، ومكان حدوث هذا الفعل (على الغيم) من جهة أخرى.

ولذلك ففي هذا العنوان انحراف دلالي، ومنشأ هذا الانحراف والتجاوز راجع إلى فك التلاحم والتوافق بين بنيتي النحو والدلالة، فبينما تفصح البنية النحوية عن سلامة تركيبها توحي البنية الدلالية بشذوذ معناها.

2- التراكيب النحوية للعناوين:

لقد نظم الشعراء الجزائريون المعاصرون قصائدهم وعنونوها بعناوين تنوعت وتعددت أشكال صياغتها، لذلك سيسعى هذا البحث إلى تحديد هذه التراكيب، وذلك بتصنيفها إلى جمل اسمية وأخرى فعلية، وتحت كل صنف سيتم إدراج أنماط مختلفة لبنية هذه العناوين.[1]

أ-العناوين الواردة جملا اسمية:

[1]- لا يزعم هذا البحث مقاربة كل الأنماط الواردة في تراكيب عناوين الشعر الجزائري المعاصر، ولكن سيتم عرض الأنماط الأكثر شيوعا، والتي تكررت عند أكثر من شاعر.

الجملة الاسمية هي «ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر نحو: الحق منصور، أو ممّا أصله مبتدأ أو خبر نحو: إن الباطل مخذول لا ريب فيه، ما أحد مسافر، لا رجل قائما»[1]، وبعبارة أخرى هي« كل جملة صدرها اسم».[2]

وقد وردت الجمل الاسمية في عناوين الشعر الجزائري المعاصر وفقا للأنماط التي يوضحها الجدول الآتي:

النمط الأول: مبتدأ + خبر .

ويمكن التمثيل لهذا النمط من العناوين بحسب ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
بوبكر قانة	خطاب عاجل إلى نزار قباني	أنت أنا
مبروكة بوساحة	براعم	الحب كذب
أحمد حمدي	انفجارات	الصباح فوق الجبال
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	الخروج من المدينة
		الوقوف أمام الجنازة
		السفر في المنافي
		المشي أمام الجنازة

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص284.

[2]- فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص157.

عمر أزراج	الجميلة تقتل الوحش	الموت في الحب
		الجميلة تقتل الوحش
	وحرسني الظل	الهبوط إلى القصبة
	العودة إلى تيزي راشد	الطريق إلى غرناطة
		العودة إلى تيزي راشد

تتشكل البنية التركيبية لهذه العناوين من مبتدأ وخبر، وما يلاحظ عليها أنها تشترك جميعا في حالة وجود المبتدأ ولكنها تختلف في حالات وروده فهو قد ورد إما مفردا نحو: (أنا) في عنوان (أنت أنا) و(كذب) في عنوان (الحب كذب)، أو جملة فعلية نحو:(تقتل الوحش) في عنوان (الجميلة تقتل الوحش)،أو شبه جملة: (من المدينة)، (في المنافي)، (إلى القصبة) في عناوين (الخروج من المدينة)، (السفر في المنافي)، (الهبوط إلى القصبة)، أو شبه جملة ظرفية نحو: (فوق الجبال) في عنوان (الصباح فوق الجبال)، و(أمام الجنازة) في عنوان (الوقوف أمام الجنازة)، وفي كل هذه العناوين احترم الخبر موقعه في تبعيته للمبتدأ.

ويظهر من خلال الجدول التماثل الذي جمع بين عنوان الديوان وعناوين القصائد من حيث البنية التركيبية والدلالية، نحو عنوان (الجميلة تقتل الوحش) الذي جاء محاكيا محاكاة حرفية ونحوية لعنوان الديوان، ونحوه عنوان (العودة إلى تيزي راشد).

ولذلك فإن القصيدة داخل الديوان عبارة عن «بنية دلالية مكتملة، لكن هذا الاكتمال لا يمنع أنها مهيأة للدخول في بنية دلالية أكبر تخص الديوان، هنا يمثل عنوان القصيدة علامة على اكتمالها دلاليا، أما عنوان الديوان فعلامة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها

البنيات الدلالية لكافة القصائد، ومن ثم كان لابد أن يخترق عنوان الديوان كافة القصائد ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه، بتعبير آخر إن عنوان الديوان يتردد بهذا الشكل أو ذاك داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر».[1]

النمط الثاني: مبتدأ محذوف + خبر + جار ومجرور + مضاف إليه.

نظرا لورود هذا النمط بكثرة في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر، سيتم التمثيل له بعناوين شاعر واحد فقط كما يلي:

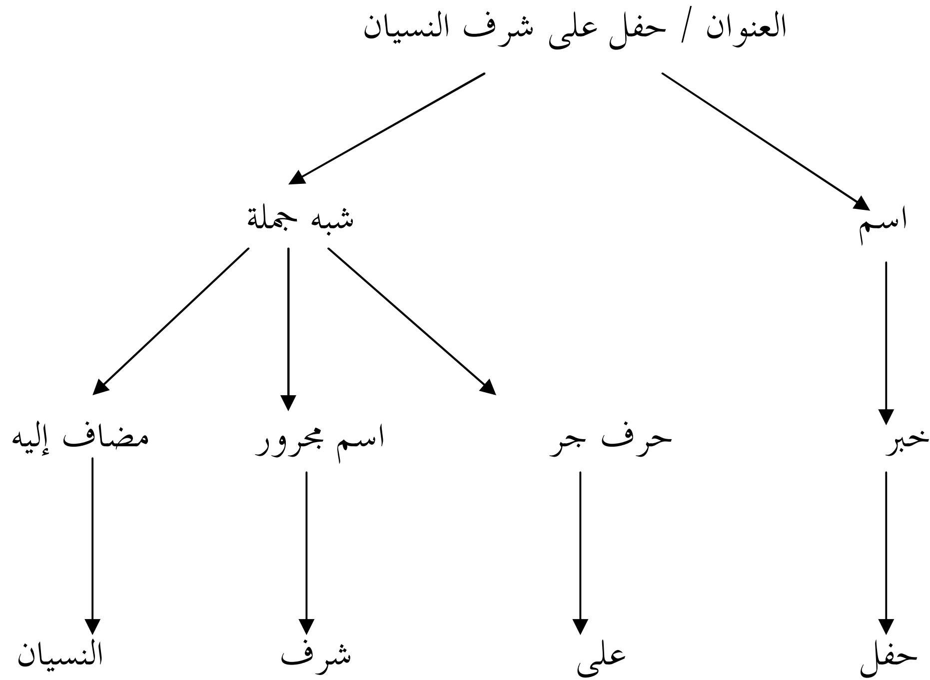
اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
أحلام مستغانمي	على مرفأ الأيام	مذكرات في مدائن السبات
		صلاة إلى العام الجديد
		رسائل إلى الحبيب المجهول
		عودة إلى مدينة المدافن
	أكاذيب سمكة	حفل على شرف النسيان
	الكتابة في لحظة عري	سؤال في حدود الذاكرة

إذا أخذ المتلقي نموذجا من هذه العناوين وليكن مثلا عنوان (حفل على شرف النسيان)، لوجد أن (حفل) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا حفل) وما بعده شبه جملة (على شرف النسيان) متعلق بالخبر ومتمم لمعناه، لأن الأصل في هذا العنوان أن يبدأ بجملة اسمية لا باسم مفرد.

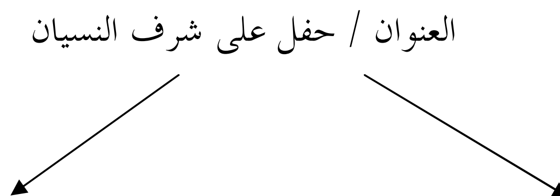
[1]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص85.

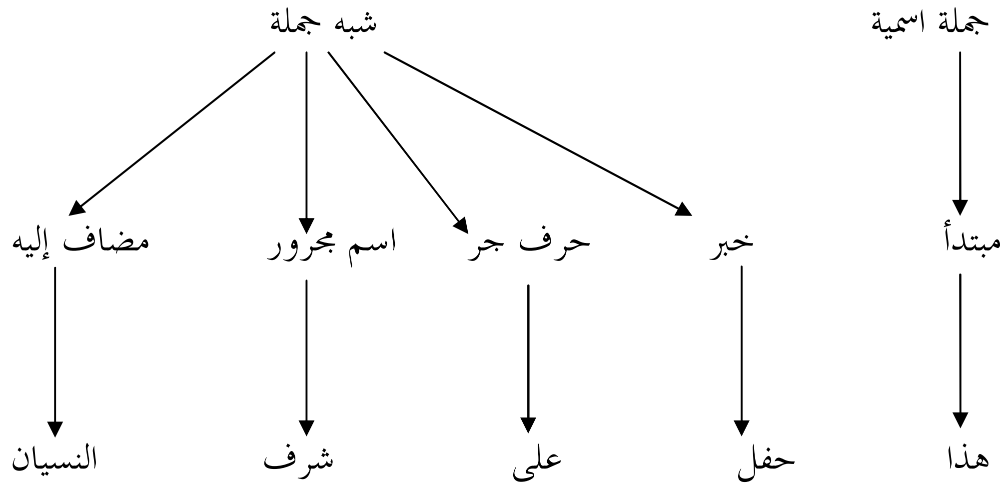
وذاك مكمن الفرق بين البنية السطحية والبنية العميقة، فإذا كان المبتدأ لا يظهر في البنية السطحية للعنوان فهو موجود بالقوة في بنيته العميقة كما سيوضحه المخطط التالي:

أ- العنوان من خلال البنية السطحية:



ب- العنوان من خلال البنية العميقة:





يظهر من خلال هذا المخطط كيف غير حضور المبتدأ شكل الجملة، وحولها من حالة الابتداء باسم مفرد في (البنية السطحية)، إلى حالة الابتداء بجملة اسمية في (البنية العميقة)، ويمكن أن يرجع حذف المبتدأ في هذه الحالة إلى خاصية العنوان التي تدعو إلى «الإيجاز والاختصار في مجال يجمل فيه الاختصار».[1]

النمط الثالث: مبتدأ محذوف + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف.

يمكن التمثيل لهذا النمط من العناوين بمعطيات الجدول الآتي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	مقطع الرقص والنشوة
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	رحيل الجسر والمنار
محمد عبد القادر الأخضر السائحي	معلقة الجزائر	معركة الصحراء والبترول
	متفرقات	تغريبة العشق والانتماء

[1]- محمد عويس: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1984، ص42.

مصطفى محمد الغماري	أغنيات الورد والنار	أغنيات الورد والنار
	حديث الشمس والذاكرة	حديث الشمس والذاكرة
عثمان الوصيف	أعراس الملح	رحلة الموت والميلاد

إن الجمل الاسمية في هذه العناوين تبدأ باسم نكرة يعرب خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) أو (هذه) نحو: (هذا مقطع الرقص والنشوة)، (هذه معركة الصحراء والبترول)،

(هدا حديث الشمس والذاكرة).

وإذا كان الاسم النكرة قد تصدر معظم هذه العناوين (مقطع، رحيل، معركة، تغريبة، أغنيات، حديث)، فذلك راجع إلى أن الاسم إذا كان «سمة لشيء ما فإنه إلى التنكير أقرب، إذ يدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الإبهام، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة»[1]، ولذلك مال إليها الكثير من الشعراء في صياغة عناوين قصائدهم.

وقد يكون سبب حذف المبتدأ — ربما- هو قلة الاهتمام به مقارنة بالخبر، ومثل هذا ما يورده عنوان (أغنيات الورد والنار)، فالشاعر حذف المبتدأ المقدر بـــ (هذه) لأن ذهنه كان مشدودا إلى الخبر الذي وسم الديوان، لأن ما عناه الشاعر بالأغنيات إنما هي القصائد.

[1]- محمد عويس: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص26.

وقد خص الشاعر هذا الخبر النكرة (أغنيات) باسم مضاف إليه مجرور (الورد) ليفك عنه الإبهام، وكأن الإضافة حيلة تركيبية من حيل اللغة لتعويض محدودية الدلالة في هذا الخبر.

و لم يكتف الشاعر بهذا التخصيص بل عطف عليه اسما آخر (والنار)، حتى يكون العنوان شاملا لكل الأغنيات، فنتج عن ذلك بنية عنوانية جمعت بين شيئين متناقضين (الورد/ النار)، فالورد دليل على الحب والحياة والاستمرار والنار رمز للاحتراق والثورة.

وقد يكون تفسير ذلك أن الشاعر حاول اختصار مضمون الديوان في عنوان واحد، فـــ(الورد) مثل قصائد الحب نحو: (أغنية العاشق المجهول)، (نجوى العشق والنار)، (رفض في مسافة العشق)، و(النار) مثلت قصائد الثورة والتغيير نحو: (براءة... إلى شهداء الرفض والجهاد في مصر)، (لبنان الرافض)، (مرثية الألم والثورة).

وبذلك فقد اجتمعت في هذا الديوان قصائد للحب وأخرى للثورة، كنى عنها الشاعر برموز أحالت عليها، وكان بإمكانه أن يسم هذا الديوان بعنوان (قصائد الحب والثورة).

وأول ما يثير انتباه القارئ في هذا النمط من العناوين هو حرف العطف (الواو) بين المعطوف والمعطوف عليه، وإذا كانت وظيفة حرف العطف هي «الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعا مطلقا»[1]، فإن ما حدث في بعض هذه العناوين أنها جمعت بين اسمين لا يمكن الجمع بينهما وفقا لما يتطلبه العقل والمنطق نحو: (رحلة الموت والميلاد)، فالمعطوف عليه (الموت) ينتمي إلى حقل دلالي يشير إلى النهاية، أما المعطوف (الميلاد) فهو يدل على البداية، كما لو أن الشاعر أراد أن يحكي عن

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج3، ص245.

حياة الإنسان من بدايتها إلى نهايتها، ولكنه أوجز هذه القصة في بنية محددة هي (رحلة الموت والميلاد).

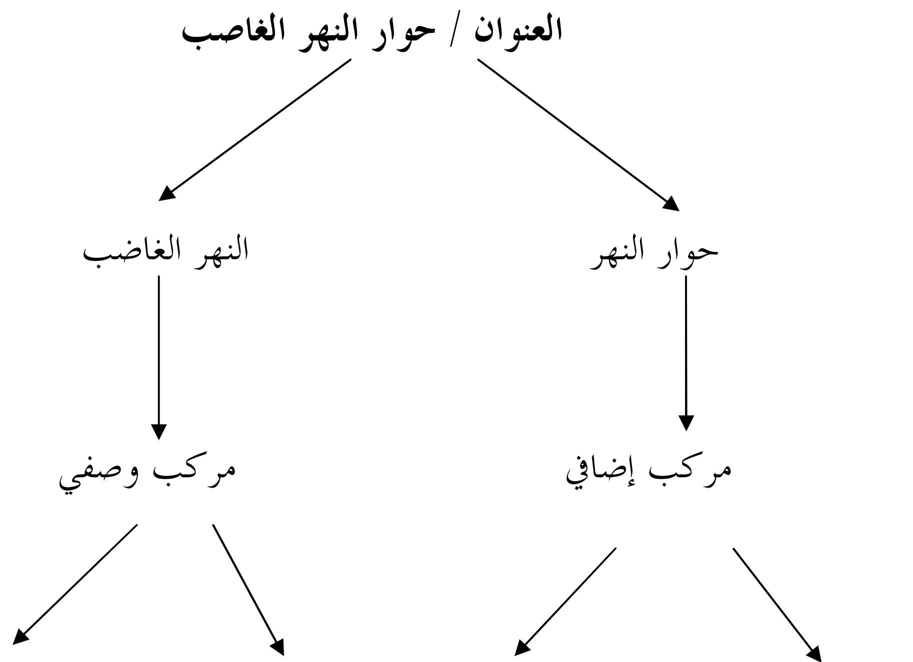
النمط الرابع: مبتدأ محذوف +خبر + مضاف إليه +صفة.

ومن أمثلة هذا النمط في عناوين الشعر الجزائري المعاصر ما يوضحه الجدول الآتي:

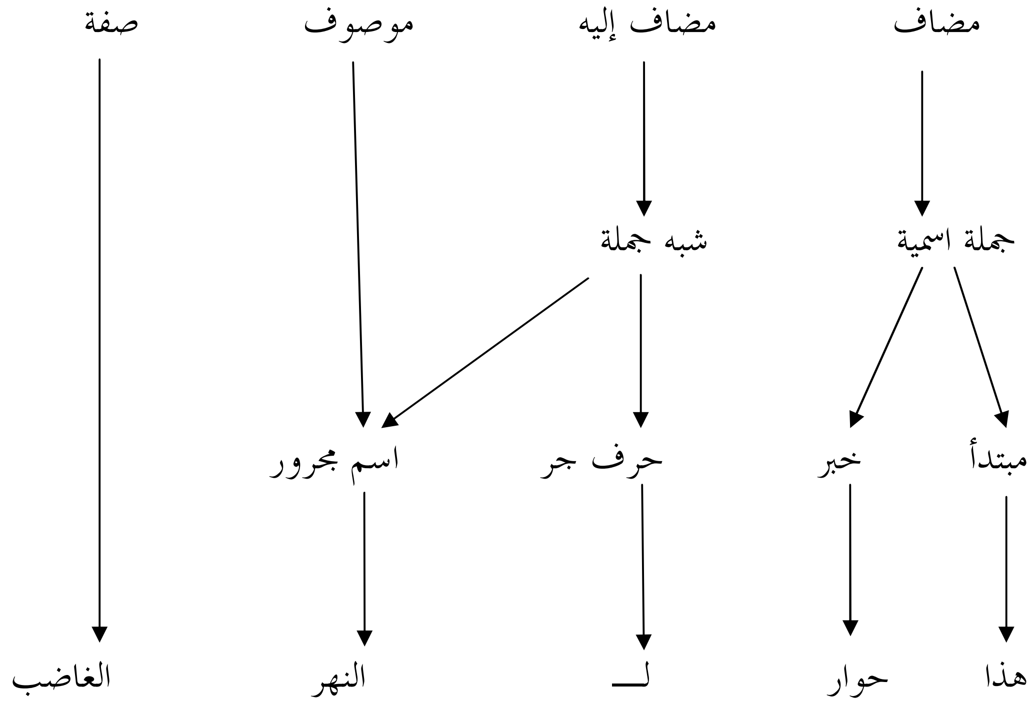
اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المرائي	حوار النهر الغاضب
		مرثية المرأة الحزينة
		مرثية الرجل الوحيد
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	رباعيات الماضي الآتي
		أغنية الزمن الآتي
علي ملاحي	صفاء الأزمنة الخانقة	صفاء الأزمنة الخانقة
		توجعات الشجر القاحل
		مراسيم الهيام الساطع
		مذكرة العشق الناتئ
الأخضر فلوس	حقول البنفسج	هواجس البريد القادم

تتشكل البنية التركيبية لهذا النمط من العناوين من مركب إضافي ومركب وصفي، وبين «الوصف والإضافة علاقة تسمو عن الموقعية النحوية وتقف على عتبة الدلالة حاملة مضمونها إمكانا متاحا أمام استثمار السياق لها..... والتخصيص الذي تقوم به الصفة هو عينه ما يقوم به "المضاف"، فبينما المفردة الأساسية في التركيب هي "الموصوف" والصفة تعمل على تخصيصه، نجد" المضاف إليه" هو المقصود في التركيب».[1]

والظاهر أن العلاقة بين طرفي هذه العناوين اتسمت بشيء من التعقيد، وذلك لأن التركيب الإضافي لم يتطابق على مستوى القدرة الكامنة المتمثلة في البنية العميقة مع القدرة الأدائية المتمثلة في البنية السطحية ، وإنما مر عبر قاعدة تحويلية أسقطت حرف الجر المقدر بين طرفي هذا التركيب الإضافي، والمشجر الآتي سيوضح عناصر الحضور والغياب في بنية مثل هذه العناوين:



[1]- الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص146.



يظهر من خلال هذا المشجر أن البنية السطحية أسقطت المبتدأ الذي يمكن تقديره بـــ (هذا)، وأسقطت أيضا حرف الجر الذي يمكن تقديره هو الآخر بـــ (لـــ) لأن الأصل في صياغة هذا العنوان أن يقال (هذا حوار للنهر الغاضب)، وهذا يجري على النماذج الأخرى للعناوين التي هي من نفس النمط.

النمط الخامس: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه.

لهذا النمط من العناوين انتشار واسع في الشعر الجزائري المعاصر يمكن التمثيل له بما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	سطح القمر
		أمانة السماء

		ثأر الكلمات
		قضبان الشعر
		صقيع الخوف
		طفلة الشعر
مشري بن خليفة	سين	مطر الغواية
		كوابيس السّراب
		جنازات الخروج
		أغنية المنفى
		أبواب الجسد
		عاشق الرمل
عز الدين ميهوبي	منافي الروح	فارس السلم
		فتى الخضراء
		حدائق السلم
		جزائر الكبرياء
		تاج الياسمين
		حديث المنفى

		طفل القصيد
أحلام مستغانمي	على مرفأ الأيام	ساعة الصفر
		مسيرة الأقزام
		مهزلة الزمن

تتشكل البنية التركيبية لهذا النمط من العناوين من اسمين بينهما علاقة إضافة، يعرب الأول منهما خبرا مضافا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) على شاكلة (هذا سطح، هذا صقيع، هذا فارس...)، أو يمكن تقديره بـــ (هذه) على نحو: (هذه أمانة، هذه قضبان، هذه كوابيس...)، ويعرب الثاني مضافا إليه مجرورا.

والإضافة لدى النحاة هي «ضم اسم إلى آخر مع تتريل الثاني من الأول مترلة تنوينه، أو ما يقوم مقام تنوينه، وبحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا»[1]، ولذلك كان للمضاف إليه وظيفة تعريف المضاف وتخصيصه، وكأنه ما جيء به إلا لينوب عن (الـــ) التعريف التي حذفت من الاسم الذي أضيفت إليه، ولكن (الـــ) التعريفية للاسم لا تفيد بنفسها تحديدا للمعرف بها، على عكس التعريف بالإضافة، لأن التعريف بالإضافة في اللغة خاص بإنتاج دلالة أكثر تحديدا كما يتضح من (القمة) و(قمة الجبل)، ثم يفتح بابا لمجازات كثيرة نحو (قمة الروح).[2]

وعلى هذا الأساس فإن معظم الأسماء المضافة التي وردت في هذا النمط من العناوين، استمدت تعريفها من الأسماء التي تلتها لا من ذاتها، الأمر الذي يلفت إلى عدم تمام المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا، نحو (ساعة الصفر)، فلولا كلمة (الصفر)

[1]- محمد عبده: النحو المصفى، مكتبة الشباب، القاهرة، 1992، ص545.

[2]- ينظر: الجزار محمد فكري، لسانيات الاختلاف، ص282.

لما استطاع المتلقي تحديد الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه كلمة (ساعة) التي وردت في سياق النكرة، وقد يتبادر إلى ذهنه مباشرة سؤال: أي ساعة هذه؟ هل هي الساعة المادية التي تحدد الوقت، أم هي الساعة التي تعني مقدارا من الوقت؟ أم هي شيئا آخر؟

ولذلك فقد جاء التركيب الإضافي في هذا العنوان ليحدد المعنى ويخصصه، فكانت الساعة (ساعة الصفر) وتعني فترة زمنية تشير إلى منتصف الليل.

غير أن بعض العناوين شذت عن هذه القاعدة، بحيث صار المضاف إليه عبأ على المضاف، لأنه لم يفده في التخصيص والتعريف وإنما منحه صفة الغموض والإبهام، ولم يعد للمتلقي من حيلة لفهم العنوان إلا بالعودة إلى النص ومحاولة استنطاقه من أجل فهمه وفك غموضه.

ومن أمثلة هذه العناوين: (كوابيس السراب)، (صقيع الخوف)، (ثأر الكلمات)، فالقراءة الأولى لعنوان (كوابيس السراب) تقدم انطباعا أنه لا علاقة بين المضاف (كوابيس) والمضاف إليه (السراب)، فعلاقة الإضافة هنا لم توضح المعنى بل زادت المضاف غموضا وإبهاما، فكيف يكون للسراب الذي هو وهم لا حقيقة كوابيسا؟

ولذلك فعلى المتلقي الولوج إلى عالم النص ليكتشف هذا السراب وهذه الكوابيس، يقول الشاعر:

عرب،
من المحيط إلى الخليج
ينعمون بالغنائم،
والنساء الحسان
يفاوضون أنفسهم،
يرقصون في كوابيس السراب

هم الأغراب

هم الأعراب

من الماء إلى حد الماء

يموت الذين نحبهم

وحيدين كالصفصاف

تحترق "جنين"

تسقط "رام الله"

تأتي القيامة

من بيت "لحم"

....

....

أموت من أجلك يا قدس.[1]

فهذا النص يوضح للمتلقي أن السراب الذي قصده الشاعر هو ذلك السلم المزعوم الذي يعيشه العرب من المحيط إلى الخليج وينعمون فيه رغم ظلم وتعسف الطغاة ورغم ما يكابده الشعب الفلسطيني من ألوان العذاب والأحزان.

وعلى هذا الأساس فالمضاف إليه ليس دائما أداة تعريف تسقط الغموض والإبهام عن المضاف، ولكنه مع ذلك يبقى ركنا أساسيا تقوم عليه البنية التركيبية لهذا النمط من العناوين.

النمط السادس: مبتدأ محذوف + خبر+ صفة.

يمكن التمثيل لهذا النمط من العناوين بمعطيات الجدول الآتي:

[1]- مشري بن خليفة: سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص14.

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
مصطفى محمد الغماري	قصائد مجاهدة	أغنية ثائرة
		قصائد مجاهدة
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي	أشياء صغيرة
محمد عبد القادر الأخضر السائحي	ألوان من الجزائر	أحزان غامضة
	ألحان من قلبي	بطاقة تعريف
	واحة الهوى	ألحان مغربية
	أغنيات أوراسية	بطولة جديدة
أحلام مستغانمي	على مرفأ الأيام	جرح قديم
سامية زقاي	قصائد معتقة بالأسى	فرح مفجوع
أحمد حمدي	تحرير ما لا يحرر	هواء خانق
		أقوال واقفة
سليمان جوادي	يوميات متسع محظوظ	محاكمة علنية
زينب الأعوج	أرفض أن يجن الأطفال	ولادة قيصرية

يظهر من خلال الجدول أن في هذه التراكيب العنوانية لا وجود للمبتدأ إلا تقديرا، أما الخبر فقد اقترن بالصفة، ولذلك يمكن القول أن مركز العنونة في هذه التراكيب انتقل من الخبر إلى الصفة، لأن مواضيع القصائد تحددت تبعا للصفة لا للخبر، ويمكن التمثيل لذلك بأحد عناوين هذا النمط مثل عنوان (أغنية ثائرة)، فـــ (أغنية) هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه أغنية) و(ثائرة) صفة لهذا الخبر، ودليل سيطرة الصفة في هذا العنوان هو خلو الخبر من أي دلالة، لأن تسمية القصيدة بالأغنية أمر مألوف في لغة العرب، فقد سموا الشعر غناء وقالوا:

تغنّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء بهذا الشعر مضمار».[1]

وبذلك فتسمية الشاعر للقصيدة بالأغنية لا يمنحها دلالات جديدة غير معناها الحقيقي في كونها قصيدة، ولكن وصفه لهذه (القصيدة/ الأغنية) بالثائرة فيه ما يحدد دلالات العنوان والنص معا، وكأن هذا الاسم الخبر كان بحاجة لما يحدد معناه، خاصة حينما ورد نكرة، فكانت هذه (الأغنية / القصيدة) ثائرة، وثورتها كانت على الأوضاع العربية المتأزمة.

النمط السابع: مبتدأ محذوف + خبر.

نظرا للانتشار الواسع لهذا النمط من العناوين في الشعر الجزائري المعاصر، سيتم التمثيل له بأعمال شاعر واحد فقط، على النحو التالي:

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة، (غنا)، ج11، ص95.

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
محمد زتيلي	فصول الحب والتحول	حب
		حلم
	لست حزينا لرحيل الأفعى	سياحات
	ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي.	شهادة
		موسيقى
		سعادة
		رحلة
		أنانية
		قصيدتان
		رحلة
		تعقيب
		أسفار
		لحظة
		شمعة

		احتال
		شاعر
		أقوال
		نهاية
		عصفورة

يعرب كل اسم في هذه العناوين خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) أو (هذه) نحو: (هذا حلم)، (هذه شمعة)، ويلاحظ أن الشاعر اكتفى بالخبر واستغنى عن كل أجزاء الجملة، فجاء العنوان كلمة مفردة، وإذا كان الأمر كذلك فإن هذه الكلمة تسمى الكلمة المفتاح التي تدور حولها القصيدة، أي «أنها تخلق النص وبمعنى أدق: إن النص يتخلق في رحمها، ويتشكل في إطارها، وهكذا فإن الكلمة المفتاح تولد القصيدة».[1]

ويمكن التمثيل لذلك بعنوان (حلم)، فالشاعر في هذا القصيدة يسعى إلى تصوير حالة نفسية يحلم فيها منذ زمن بعيد أن يقول كلمة أو جملة تطرب كل الناس وتنسيهم آلامهم ومآسي هذا العالم، يقول:

من زمن بعيد
يا سادتي أحلم أن أقول،
كلمة أو جملة تطرب كل الناس
تهزّ في أعماقهم مأساة هذا العالم
تشدهم بقوة إليه

[1]- العيد يمنى: في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1987، ص188.

تحزنـــهم

تبهجهم

تضيء درب الفرح المهجور في أعماقهم

يا سادتي أحلم أن أقول

كلمة، بسيطة، عميقة

يفهمها أناس هذا الوطن الكبير

يعشقها أناس هذا الوطن الجميل.[1]

فالحلم في هذا العنوان لم يسند إلى كلمة محددة تحمل معنى معين، ولكنها رغم ذلك أشارت إلى حلم الشاعر المتمثل في إسعاد الناس بأشكال مختلفة، فهي مرة تطربهم ومرة تهز في أعماقهم مأساة هذا العالم، ومرات أخرى تشدهم بقوة وتضيء لهم درب الفرح المهجور في أعماقهم.

ولذلك فحلم الشاعر "زتيلي" وإن كان يدور حول فكرة واحدة هي إسعاد الناس فإن تمظهراته تعددت، ولذلك ما كان ليجعل الشاعر لكل مظهر من مظاهر هذا الحلم عنوانا خاصا ومنفردا بل وضع لها اسما مختصرا ، فجاء على شاكلة العنوان المفرد (حلم).

ومن خصائص الكلمة المفردة أنها تحمل المعاني بصفة مطلقة لأنها غير محددة بسياق أو نسق تركيبي معين، وعلى هذا الأساس جاء عنوان (حلم) ليختصر المعاني المتعددة التي احتضنها النص.

[1]- محمد زتيلي: فصول الحب والتحول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص44.

وكونه جاء على شكل نكرة فذلك راجع لخاصية التنكير، لأن النكرة كما عرفها النحاة هي «اسم دل على غير معين»[1]، وبذلك هذا تكون النكرة في عنوان (حلم) قد أدت دلالة الشيوع وعدم التعيين.

ب) العناوين الواردة جملا فعلية:

الجملة الفعلية هي التي تتألف من «الفعل والفاعل، نحو: (سبق السيف العدل)، أو الفعل ونائب الفاعل، نحو (يُنصر الحق)، أو الفعل الناقص واسمه وخبره، نحو: يكون المجتهدُ سعيدا»[2]، وباختصار هي كل جملة «صدرها فعل»[3]، وقد وردت عدة أنماط للجملة الفعلية في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر.

النمط الأول: فعل + فاعل.

ويمكن التمثيل لهذا النمط من العناوين بما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	ارحل
محمد أبو القاسم خمار	ربيعي الجريح	ابتعدي
زينب الأعوج	أرفض أن يدجّن الأطفال	ستأتي الفرحة
مبروكة بوساحة	براعم	سنعرف
		أحب

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج3، 147.
[2]- المرجع نفسه، 174.
[3]- فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص157.

التواتي عبد الله	من القلب	وانتصرت
مصطفى محمد الغماري	نقش على ذاكرة الزمن	ويقترب اللقاء
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	اقرأ كتابك أيها العربي	تحيا كوريا

تتركب بنية العناوين في هذا النمط من فعل متبوع بفاعل، وقد تعددت أزمنة هذا الفعل وتنوعت ما بين المضارع (يقترب، تحيا)، والماضي (انتصرت)، والأمر(ارحل، ابتعدي)، مثلما تعددت حالات ورود الفاعل، فهو إما صريح منفصل نحو (الفرحة، اللقاء، كوريا)، أو متصل مثل التاء في عنوان (وانتصرت)، وقد ورد أيضا ضميرا مستترا نحو: (أنا) في عنوان (أحب)، وأنت في عنوان (ارحل)، ونحن في عنوان (سنعرف).

وإذا كان الماضي يدل على انقضاء زمن الحدث، فإن المضارع يدل على زمن وقوع الفعل، لذلك فقد اختار الشاعر "عبد الله التواتي" زمن الماضي في عنوان (وانتصرت)، وكأن الانتصار خروج من معركة لا يريد الشاعر أن يعيشها أو يتذكرها، فجعلها حدثا انقضى في زمن ماض، وقد احتفظ الشاعر من هذا الحدث بذكرى الانتصار فقط.

أما الشاعر "مصطفى محمد الغماري" فقد اختار زمن المضارع في صياغته لعنوان (ويقترب اللقاء)، لأنه أراد أن يعيش هذا الحدث المتمثل في لقائه بحبيبته.

النمط الثاني: فعل + فاعل+ مفعول به.

ومن أمثلة هذا النمط من العناوين في منظومة عناوين الشعر الجزائري ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
محمد عبد القادر الأخضر السائحي	نحن الأطفال	أحب الزهور
		أحب الضياء
	واحة الهوى	أحبك
مبروكة بوساحة	براعم	اسألوه
		سألقاك
مصطفى محمد الغماري	قراءة في آية السيف	سل الأمير
	قصائد منتفضة	حطّم القيد
	عرس في مأتم الحجاج	قتلوك
عمر أزراج	الطريق إلى اثميلكش	لنفتح الصندوق
سليمان جوادي	يوميات متسكع محظوظ	اقبضوا الريح

تراوحت بنية الأفعال في هذه العناوين ما بين أفعال أمر مبنية على السكون نحو: (حطم، سل) أو مبنية على الضم لاتصالها بواو الجماعة نحو: (اقبضوا، اسألوا) وأفعال ماضية مبنية هي الأخرى على الضم لاتصالها بواو الجماعة مثل (قتلوك)، وأفعال مضارعة نحو: (أحب).

والفواعل في معظم هذه العناوين وردت مستترة وجوبا، ففي عنوان (أحبك) استتر الفاعل المقدر بــ (أنا) وجوبا، لأنه أسند إلى فعل مضارع، والنحاة يذكرون أن الفاعل يستتر في مواضع عدة، منها أن يكون فاعلا لفعل « مضارع مسند إلى متكلم».[1] وفي عنوان (حطم القيد) يمكن تقدير فاعله المستتر بــ (أنت)، أما في عنواني (قتلوك، أسألوه) فإن الفاعل فيهما هو (واو) الجماعة.

وإذا كان الفاعل في هذه العناوين غير محدد وخاصة في أفعال الأمر، فسيكون كل متلق لهذه العناوين معني بهذه الأوامر، ولذلك فأي قارئ لعنوان (وسل الأمير) يجد نفسه معني بسؤال الأمير عبد القادر الجزائري عن نضاله وجهاده ضد الاستعمار، ومعني أيضا بفعل القبض والتحطيم وما إلى ذلك بحسب معاني أفعال الأمر.

وإذا غاب الفاعل في معظم هذه العناوين فإن حضور المفعول به طغى عليها تمثل في (الزهور، الضياء، الصندوق، الريح، القيد) والكاف من (سألقاك، قتلوك، أحبك)، وكأن الشاعر ما صاغ هذه العناوين إلا طلبا للمفعول به.

النمط الثالث: فعل + فاعل+ مفعول به + مضاف إليه.

ومن أمثلة هذا النمط من العناوين في الشعر الجزائري المعاصر ما يورده الجدول الآتي:

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج3، ص244.

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
أحلام مستغانمي	الكتابة في لحظة عري	أرفض معادلة العصر
عمارية بلال	حكاية الدم	اقرئي فاتحة الحزن
سليمان جوادي	لا شعر بعدك	جربي حظك
		نظفي ديرك
		لخص حديثك
مصطفى محمد الغماري	خضراء تشرق من طهران	أهوى صباحك
		غنيت جرحك

يتميز هذا النمط من العناوين عن سابقيه بإضافة المضاف إليه، أما الأفعال فقد تعددت هي الأخرى ما بين ماض (غنّيت) وفاعلها ضمير متصل كما هو ظاهر، ومضارع (أرفض، أهوى) وفاعلها ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنا)، وأمر (اقرئي، جربي، نظفي، لخص) وفاعلها ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت).

أما المفعول به فقد ورد إما منفصلا نحو: (معادلة، فاتحة) وهو مضاف وما بعده مضاف إليه، وإما ملحقا بضمير متصل في محل جر مضاف إليه (حظك، ديرك، حديثك، صباحك، جرحك).

وتظهر عناية الشعراء في هذا النمط من العناوين بالفاعل والمضاف إليه، أي بالذوات لا بالأفعال، والمقصود بالذوات هنا هو ذات الشاعر (الأنا) وذات الآخر المخاطب (الأنت)، والتي مثلتها المحبوبة كموضوع قيمة في معظم الحالات، ولذلك فقد

تقاسم الفاعل والمضاف إليه الدور الرئيسي في هذا النوع من التراكيب، لأن كلاهما ظفر بالمركزية في بنية العنوان حتى لم يعد للأفعال والمفعولات من دور غير أنهما وسيلة لإظهار الفاعل (أنا/ الشاعر) والمضاف إليه (أنت/ المخاطب).

وتتجلى مركزية الفاعل (الشاعر) في هيمنته على جل الأفعال الواردة في بنية العناوين نحو: (أرفض، أهوى) فالشاعر هنا هو المعني بفعل الرفض والهوى، وهو وحده المتحمل للفاعلية التي قصرها على نفسه منذ أن استعمل الهمزة في الفعلين (أرفض، أهوى) فكانت هذه الهمزة بمثابة من ناب عن (أنا) الشاعر المتكلمة.

كما تجلت مركزية الفاعل من خلال أفعال الأمر (اقرئي، جربي، نضفي، لخص) فهذه الأوامر كانت موجهة من الشاعر إلى المخاطب.

أما المضاف إليه فتتجلى مركزيته من خلال سيطرته على متون القصائد، ففي عنوان (جربي حظك) يعود المضاف إليه والمتمثل في (الكاف) إلى الحبيبة التي تمحورت حولها القصيدة، يقول الشاعر:

جربي حظك لا تبئسي
حاولي ثانية لا تيأسي
البسي في كل لقيا حلّة
ربما أغرّ بحسن الملبس
غيري تسريحة الشعر فكم
أيقض الشعر شعورا قد نسي
واضحكي في كل يوم ضحكة
يعيش المفلس حبيب المفلس.[1]

---

[1]- سليمان جوادي: لا شعر بعدك، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص59.

النمط الرابع: فعل + فاعل+ جار وجرور.

يمكن التمثيل لهذا النمط بالعناوين الآتية:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	تمشي الأرض على الغيم
عثمان لوصيف	أعراس الملح	خلني للحجر
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	نحن الأطفال	سأغني في الحديقة
		سر بنا
	متفرقات	أحلم بالطريق

تتشكل بنية هذه العناوين من أفعال أمر أو مضارعة فواعلها، إما صريحة نحو:(الأرض) في عنوان (تمشي الأرض على الغيم)، أو مستترة وجوبا تقديرها (أنا) أو (أنت) نحو: (أحلم بالطريق)، (سر بنا).

وتظهر مركزية العنوان في هذه البنى من خلال الجار والمجرور، ففي عنوان (سأغني في الحديقة) حدد حرف الجر (في) ظرف المكان الذي سيقع فيه فعل الغناء وهو (الحديقة)، وحدد حرف الجر (على) الغيم مكانا لفعل المشي في عنوان (تمشي الأرض على الغيم).

النمط الخامس: أداة (نهي/ نفي/ نصب) + فعل + فاعل.

ومن أمثلة هدا النمط في عناوين الشعر الجزائري المعاصر ما يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
مبروكة بوساحة	براعم	لا تسلني
		لا تناديني
سليمان جوادي	لا شعر بعدك	لا تعترف
		لا تغب
مصطفى محمد الغماري	قراءة في آية السيف	لن ينام الحق
	أسرار الغربة	لن تموت الحقيقة
محمد أبو القاسم خمار	ربيعي الجريح	لا تسلني
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	الكهوف المضيئة	لن تعود
	أغنيات أوراسية	لا أكذب

تتشكل عناوين هذا النمط من أداة نفي ونهي (لا) أو أداة نفي ونصب واستقبال (لن) + فعل مضارع (تسلني، تنادي، تعترف، تغب، تموت ، تسأل، تعود، أكذب)+ فاعل ظاهر متصل نحو: (تسألني، تناديني)، أو ظاهر منفصل نحو: (الحق، الحقيقة) أو مستتر نحو: (أكذب) تقديره (أنا).

ويستفاد من هذه الصيغ (لن تعود، لن ينام الحق، لن تموت الحقيقة) نفي الأفعال نفيا جعلته أداة النفي والنصب (لن) نفيا أبديا حينما صرفته إلى «المستقبل

الاستمراري»،[1] ففي قصيدة (لن تعود) يحكي الشاعر قصة فتاة غيب الموت عنها والديها وتركها وحيدة تائهة، فهما حتما لن يعودا ليتقاسما معها الأحزان والأحلام، يقول:

أمي... أبي

مالي أعيش وحيدة؟

وحدي أتيه بسبب الأحلام،

وحدي أعاني ضربة الأقدار،

وحدي مع الأشرار،

وحدي أذوق مصائب الأيام،

وحدي مع الأحزان،

أمشي إلى أين المسير؟

أين المصير؟

أين المفر؟[2]

النمط السادس: أداة (نفي /نهي/نصب) + فعل+ فاعل+ مفعول به.

ومن أمثلة هذا النمط من العناوين ما يلي:

[1]- تمام حسن: اللغة العربية، معناها ومبناها، عالم الكتاب، مصر، ط3، 1998، ص248.

[2]- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2007، ص497.

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
مبروكة بوساحة	براعم	لا أسمعك
		لا تناديني
مصطفى محمد الغماري	لن يقتلوك	لن يقتلوك
	حديث الشمس والذاكرة	لن يحرقوا الضياء
محمد أبو القاسم خمار	ربيعي الجريح	لا تسأليني

يكمن الفرق بين هذا النمط والنمط الذي سبقه في إدراج عنصر جديد هو المفعول به في بنية هذه العناوين، ويمكن القول أن إضافة المفعول به في هذا النمط ليس اعتباطا، وإنما لكونه المحور الذي يدور حوله موضوع القصائد، وكأن نص القصيدة ما نظم إلا لأجله.

والمفعول به في هذه العناوين هو (الكاف) في (لا أسمعك، لن يقتلوك) واليـــاء في (تناديني، تسأليني) والضياء في (لن يحرقوا الضياء)، أما بقية عناصر بنية العنوان فقد تشكلت من أداة نفي (لا) + فعل مضارع (أسمع) أو أداة نهي(لا) + فعل مضارع (تنادي)، أو أداة نهي ونصب (لن) + فعل مضارع (تقتلوا) متبوعة بفاعل ظاهر كواو الجماعة في (يحرقوا) أو مستتر وجوبا تقديره (أنا) في (أسمعك) أو (أنت) في (تسأليني).

وتظهر مركزية المفعول به في هذه العناوين من خلال نصوصها، فعنوان (لن يقتلوك) هو عنوان لقصيدة يرثي فيها الشاعر الزعيم "آية الله محمد باقر الصدر"[1]،

[1]- مفكر إسلامي وسياسي إيراني، رئيس الحزب الجمهوري الإسلامي، اغتيل سنة 1980.

والمفعول به الذي مثله حرف (الكاف) في بنية العنوان يعود عليه، وفي هذه القصيدة تحدى الشاعر من قتلوه بحضوره الدائم، فهم وإن قتلوه جسدا:

غالتك يا كبر الحسين عصابة البعث الهجين

يا باقر الفكر الأصيل وحامل الألم الحزين.[1]

فإن تعاليمه وروحه ستبقى خالدة:

ما زال حرفك في شفاه الجيل ريان العبير

مازلت تورق في دمي أيها الفكر الكبير

مازلت في أبعادك الخضراء ارتقب النقي.[2]

لذلك فقد جاء عنوان (لن يقتلوك) شاهدا على موت القاتل لا المقتول، فقد منح الموت هذا المفعول به حضورا وخلودا ومنح قاتليه الخزي والغياب:

قتلوك إذ كانوا الغياب وكنت في دمنا الحضورا

وتوهموا أن اغتيالك يجهض الألم الكبير

ويرمد الرؤيا ضباب ينجب العقم المثيرا

وتوهموا... لكنهم حفروا لبعثهم القبورا.[3]

---

[1]- مصطفى محمد الغماري: لن يقتلوك، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980، ص09.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

[3]- م ن، ص16.




الفصل الرابع




يعتبر الحديث عن البنية الدلالية من «صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار والإفهام إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية للغة الشعر، التي تسعى في استمرار إلى تكثيف دوالها اللسانية، ما دامت معانيها لا توجد على خط كلماتها، الأمر الذي يجعل من الدال الشعري ممثلا للمدلول أكثر مما يدل عليه»[1]، لأن الدلالة في الشعر لا تتحقق بالتقرير المباشر للمعنى، بل بالإيحاء والرمز.

وإذا كان العنوان أحد أهم العناصر المحيطة بالنص، فإن موقعه الاستراتيجي خوله لأن يكون «عنصرا رئيسيا ومهما، إذ لا يمكن تجاهله أو إغفاله، فقد يحمل في طياته وثناياه دلالات إضافية من الممكن أن تنير لنا عتمة النص وتكشف لنا عن دلالاته، فهو جزء رئيسي من البناء الكلي للقصيدة ويعطينا إضاءات لا غنى عنها في الولوج إلى مغالق النص، فالعنوانات توجه المعنى وتكشف بعض ملامح الغموض في العمل الشعري».[2]

وتبعا لهذا الطرح تظهر أهمية العنوان في تشكيل شعرية القصيدة، فهو «الرسالة التي يسعى المؤلف الضمني لنقلها إلى القارئ، ومن ثم فلا بد أن تتوافر فيه شحنات دلالية مكثفة، تجعله قادرا على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص».[3]

وهذه العلاقة المتميزة التي أضحت بين النص وعنوانه جعلت من العنوان بنية دلالية موازية لبنية النص، وأصبحت « لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النص اللغوي والجمالي، عن

---

[1]- كنوني محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص197.

[2]- عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص134.

[3]- عبد المنعم القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص174.

طريق الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح، مما ولد حافزا لدى المتلقي في البحث والتأمل لكشف المعنى وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان».[1]

وهذا ما انعكس على وعي المبدعين في تصورهم لدور العنوان في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقات الاتصال والانفصال التي يقيمها مع النص، فصار الحديث عن شعرية النصوص «كالحديث عن شعرية العنوان، وهي شعرية ربما بدت موازية لشعرية النص، من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها».[2]

1- العلاقة بين العنوان ونصه:

عادة ما يصبح العنوان رغم فقرة اللغوي «مرجعا بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يبث فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي [يخيط] المؤلف عليها نسيج النص».[3]

هذا يعني أن بنية ودلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل الذي يعنونه، فالعنوان «يوحي إما بجزئية تمثيله للنص أو شموليته، وهو يختزل النص مبنى ومعنى»[4]، وهذا تماما ما تؤكده بعض المنظومات العنوانية في الشعر الجزائري المعاصر، نحو عناوين ديوان (أعراس الملح) للشاعر "عثمان لوصيف".

إذ يتبين من خلال الفحص الظاهري للعناوين في هدا الديوان مقدار التعالق بين العنوان ونصه، فعنوان (أسائلها ... لا تجيب) مثلا اختزل نص القصيدة معنى ومبنى، فقد افتتح

1- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص156.

2- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص57.

3- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص115.

4- مفيد نجم: بين طريق دمشق والحديقة الفارسية، الموقع: (Httpp// www.altavista.com)

الشاعر قصيدته بالجملة الفعلية (أسائلها) التي حددت ضمير المتكلم المتمثل في الشاعر وضمير المخاطب الذي مثلته المحبوبة، ثم استرسل في عرض المواضيع المتعلقة بهذا السؤال:

أسائلها عن رحيل الغصون

عن المطر المر

عن زهرة تتناثر في الريح

عن شهوة البحر في أعين الشهداء

عن الليل والجوع

عن نكهة الملح في شفة الياسمين.[1]

ويظل الشاعر يسأل ويسأل وهي صامتة لا تجيب رغم معرفتها لكل البدايات والنهايات:

وأسأل، أسأل، أسأل حتى يموت الكلام

ويغمر صوتي الركام

وصامتة هي ...

تعرف كل البدايات

كل النهايات

لكنها لا تجيب.[2]

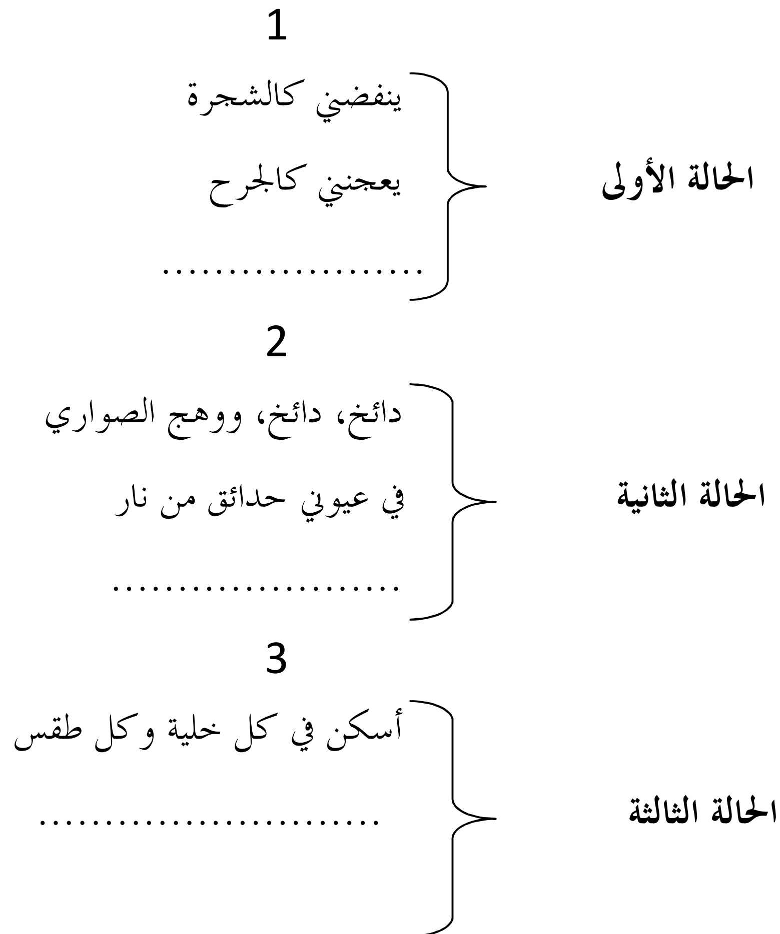
فهذه القصيدة بدأت بالجملة الفعلية (أسائلها عن رحيل الغصون) وانتهت بالجملة الاسمية: (لكنها لا تجيب)، ومن الجملتين انتقى الشاعر دوال عنوانه (أسائلها ... لا تجيب)، فـــ(أسائلها) أول ملفوظ في النص و(لا تجيب) آخر ملفوظ في هذه القصيدة.

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1988، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

والمتأمل في هندسة كتابة هذا العنوان يلاحظ أن الفضاء الطباعي ترك ثلاث نقاط بين (أسائلها) و(لا تجيب) وكأن نقاط الحذف هذه، هي ما ورد في القصيدة بشكل مفصل، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن هذا العنوان اختزل ما أورده المتن الشعري مبنى ومعنى.

أما عنوان (ثلاث حالات) فإنه يظهر ذلك التعالق الذي يحاكي فيه نص القصيدة مضمون نص العنوان، فمتلقي هذا العنوان يفهم - ولا شك- المعنى الذي لا يشير صراحة إلى الحالات الثلاثة، والقصيدة وردت على شكل ثلاثة مقاطع مرقمة، كل مقطع يمثل حالة معينة من حالات التأمل الصوفي[1] على النحو التالي:



[1]- يتميز شعر عثمان لوصيف بتوظيف الرموز ذات المعاني الصوفية التي تطيل التأمل في الكون والإنسان بحثا عن الخفي والمجرد.

أبدع أبجدية تبثها الطيور للحقول. [1]

ومثل هذه العناوين عادة ما تبرز فيها العفوية، لأنها تنشغل بالدرجة الأساس في الاستجابة لموضوع المتن الشعري من دون الحاجة إلى الافتعال والتكلف في وضع عناوين جذابة قد لا تتلاءم أحيانا مع محتوى القصيدة.

ويأتي عنوان (ليس مهما) من ديوان (سين) للشاعر "مشري بن خليفة" وكأنه جزء لا يتجزأ من المتن على النحو التالي:

أن تضعوا الدهشة في الصناديق

وتجعلوا البحر عاريا في الريح

وترسموا الوطن بالطبشور

.................**ليس مهما**..

أن تتزين النساء بالرحيق

وتكتب العصافير الأناشيد

وتسكن النار القصيد.

...............**ليس مهما**..

أن أقول الشعر، أو لا أقول

أن أمدح نفسي، أو أهجوا الآخرين

أن أقرأ ما بين السطور

.................**ليس مهما**..

أن تفهموا ما تكتبه اليسار وتمحوه اليمين

ويسقط الطير في صمت العيون

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص.ص: 64. 65.

..................**ليس مهما**..[1]

فعنوان (ليس مهما) هبط إلى المتن الشعري هبوطا حضوريا تردد على شكل لازمة شعرية من المقطع الأول إلى المقطع الأخير، وتواتر العنوان بهذا الشكل يجعل القارئ يحس وكأنه جزء لا يتجزأ من بنية النص ولا يتمتع باستقلالية عنه.

ويقدم عنوان (رسائل شخصية إلى الشهيد الوالي مصطفى السيد) من ديوان (الحب في درجة الصفر) للشاعر "عبد العالي رزاقي" عتبة تزاوج بين العنونة والمراسلة، لأنها تصرح بالنوع الكتابي (رسالة) ولكن في إطار شعري، لذا فإن العتبة العنوانية هنا سرعان ما تنفتح على فضاء المتن من أجل أن تباشر (الرسالة/ القصيدة) افتتاح مشروعها الارسالي نحو المرسل إليه.

وهنا يستجيب مبنى القصيدة استجابة واضحة لدلالية العنوان، فالرسائل الشخصية التي أشار إليها العنوان عبارة عن سبعة رسائل عرضها المتن الشعري موجهة إلى قائد جبهة البوليزاريو الشهيد "الوالي مصطفى السيد"، كل رسالة تمثل مقطعا مستقلا معنونا برقم الرسالة على النحو التالي:

الرسالة الأولى:

الريح متعبة تمر وسيف مولاك الأمير ملطخ بدم
الخوارج .....قاومي
فالنخل ذاكرة الصحاري لا القصور..
ووجهك الوضاء علمني التحدي.[2]

الرسالة الثانية:

أيها الراحل في أول صف الشهداء

---

[1]- مشري بن خليفة: سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص. ص: 23 ، 24.

[2]- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، دت، ص143.

يعجز الشاعر عن وصفك،

فالأوصاف لا تحمل في الأعماق نبض

الثوارث.[1]

الرسالة الثالثة:

يا أنت موحشة ملامح وجهك المدفون في مقل المهاجر

دمعة.

ماغيروا غير العناوين التي سرقت من

الوالي

شعار الإنتماء.[2]

الرسالة الرابعـــة:

ثورة الساقية الحمراء ما كانت لغير البوليزاريو

وآبى الراحل في قائمة الثوار لا يذكر غير مصطفى

الوالي

ولا يعرف غير البندقية

لغة التاريخ لا تظهر في غير الصحاري والشوارع.[3]

الرسالة الخامسة:

عاشق

والحب قيتارة هذا القلب لا يحتمل العزف على

أوتاره في لحظة الدهشة

---

[1]- المرجع نفسه، ص144.

[2]- المرجع السابق، ص146.

[3]- م.ن، ص147.

جرحنا يكبر أو يصغر(هدا لا يهم)

فالجرح عميق.[1]

الرسالة السادسة:

تثلج القلب الحكايات التي تضحكنا في لحظات السكر

أو حفلة الشاي

إنما تبقى لطعم الشاي أو رائحة الخمر،

بقايا صور،

وشما على جبهة طفل عربي.[2]

الرسالة السابعة:

وأقف ضد أغانيك القديمة

والحكايات التي تنسجها جارية القصر

لمولاها الأمير

وأقف ضد القرارات العقيمة

والأساطير التي تفرخ في ذاكرة الأطفال.[3]

وكثيرا ما كان يعمد الشعراء إلى اتخاذ المطلع عنوانا لقصائدهم، ورغم أن هذه التقنية قديمة فهي بالنسبة للشعراء الجزائريين المعاصرين مقصودة لأنها تكررت عند أكثر من شاعـــر وفي عناوين مختلفة ومتباعدة في تواريخ كتابتها.

والتماثل بين بنية العنوان ومطلع القصيدة يثير التساؤل الآتي: هل تحتاج القصيدة دائما إلى عنوان؟ ألا يمكن أن يكون مطلعها عنوانا؟

---

[1]- م.ن، ص149.

[2]- المرجع السابق، ص150.

[3]- المرجع نفسه، ص151.

يؤكد "جون كوهين" أن غياب الفكرة التركيبية للقصيدة يجعلها قادرة على الاستغناء عن العنوان، يقول: «النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان ما دام يستند إلى اللاانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي وحدت شتات النص المبعثر، وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانا».[1]

وإذا كان الأمر كذلك فالمطلع مهم، لذلك يجب مراعاة وضعية النص، فقد يكون

الموضوع المركزي للقصيدة في المطلع، فتكون وجهة نظر"كوهين" على قدر كبير من الصواب.

لكن يذهب بعض الباحثين إلى أن طريقة اتخاذ المطلع عنوانا قد تسيء للقصيدة، لأن بدايتها قد لا تقول الشيء الكثير، فغالبا ما توجد الأفكار التي تعج بها القصيدة في وسطها أو ما يعرف بالنواة، ولذلك فعندما « يملأ فضاء العنوان باقتباس يكرر سطرا أو عبارة من النص، فإنه ليس للكلمات المقتبسة خاصة إن كانت عبارة عن السطر الأول من النص أو الكلمات الأولى منه مكانة العنوان، أما إن كانت الاقتباسات من أماكن أخرى من النص فإن الآمر يختلف لأن هذه الكلمات تبدو على الأقل وكأنها تقول شيئا ما عن القصيدة».[2]

والظاهر أن هذه الإستراتيجية في العنونة لم يغفل عنها الشعراء الجزائريون المعاصرون، فقد وردت بعض العناوين مجزوءة من مطلع القصائد وأخرى من أماكن غير المطلع على النحو التالي:

[1]- نقلا عن: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص98.

[2] -Gérard Genette, Seuils, P 292.

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	الـــــمـــتن		
			المطلع	الوسط	النهاية
مشري بن خليفة	سين	عيناك	x	x	
		هما عاشقان	x		X
		ليس مهما		x	
عثمان لوصيف	أعراس الملح	خلني للحجر	x		
		بلقيس	x		
		ألا إن عمري ليس خرافة		x	
		أعطيك أن تحترقي			X
		أحملكم وأرتحل			X
سليمان جوادي	لا شعر بعدك	لو أنصفوني	x		
		العمر لك		x	x
		شارع الحب			X
أبو القاسم خمار	ربيعي الجريح	لا تسأليني	x		
علي ملاحي	صفاء الأزمنة الخانقة	لا تغضبوا أبدا	x	x	x
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	صورتان تبحثان عن إطار		x	

الغماري محمد مصطفى	أسرار الغربة	حرام	x	x	
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	اضرب لي موعدا	x	x	
أحمد حمدي	انفجارات	زهرة الياسمين			X
أبو بكر قانة	خطاب عاجل إلى نزار قباني	قبلة			X
التواتي عبد الله	من القلب	إني رشحتك	x		
		وانتصرتِ	x		
		أريدك أن تبقى هكذا		x	

يلاحظ من خلال الجدول– أعلاه – أن العديد من العناوين هي الجمل أو الكلمات الأولى التي وردت في مطلع القصائد مثل عنوان (وانتصرتِ..) الذي افتتحَ نصه كما يلي:

وانتصرتِ..
حين رفضت الظلم
حين أبيت
حين قال الشعب:
أختار الموت
لو خيرت بين بقائك
أو موتي...[1]

أو مثل عنوان (خلني للحجر) الذي بدأ متنه بما يلي:

[1]- التواتي عبد الله: من القلب، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص12.

خلني للحجر

إن في شفتي زهرة تنتحر

قادم من كهوف البدايات.[1]

وقد وردت بعض العناوين مجزوءة من نص القصيدة، وهذه المرة ليس من المطلع بل من أماكن أخرى من النص نحو: عنوان (صورتان تبحثان عن إطار)، فقد جاء هذا العنوان محاكيا محاكاة حرفية للسطر الثاني من المقطع الأول للقصيدة:

-1-

أنا وأنت

صورتان تبحثان عن إطار

يصلب في جدار

أنت بقايا وحريق..،

وأنا ماض سحيق ..،

قصة .. رواية قد ملها التمثيل والتصفيق.[2]

والأمر نفسه تكرر مع عنوان (أُريدكِ أن تبقي هكذا)، فهذا العنوان جاء محاكيا للسطر الخامس من قصيدة مكونة من اثنين وعشرين سطرا شعريا كما يلي:

ما أغرتني بالمنصب

ما أغرتني بالمال

أغرتني بجمال

فاق تصوري وخيالي

أريدك أن تبقي هكذا

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص81.

[2]- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص19.

بهذا الجمال

ولو عاش فيك النذل ثريا

وعشت فيك فقيرا ... لا أبالي.[1]

أما القصيدة التي بعنوان (زهرة الياسمين) فقد جاء عنوانها مجزوءا من سطرها الأخير على النحو التالي:

لي من الحزن

ما يملأ الوطن

....

في حائط السجن

قدم لي **زهرة الياسمين**.[2]

ويأتي عنوان (أعطيك أن تحترقي) هو الآخر محاكيا محاكاة حرفية للسطر الأخير من نص القصيدة كما يلي:

أعطيك من ناري ومن حنين

ومن غوى جنوني

أعطيك أن تحتضني جراحنا وتحملي الشموع

....

أعطيك أن تحلقي

وتعشقي

أعطيك أن تحترقي.[3]

---

[1]- التواتي عبد الله: من القلب، ص13.

[2]- أحمد حمدي: انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص.ص: 75. 79.

[3]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص39.

وقد وردت بعض العناوين محاكية للمطلع ولأجزاء أخرى من القصيدة مثل عنوان (هما عاشقان)، فهذا العنوان جاء محاكيا محاكاة حرفية لمطلع القصيدة ومحاكيا أيضا لسطرها الأخير على النحو التالي:

هما عاشقان

رويدك:

إن زمان الغرام ثواني

يعربد في عمقه الحلم ريحا

....

خريف الجنوب أتاني

يقول: هما عاشقان

هما عاشقان.[1]

أما عنوان (لا تغضبوا أبدا...) فقد جاء محاكيا لمطلع القصيدة ولأجزاء من متنها وللسطر الأخير منها في نفس الوقت كما يلي:

لا تغضبوا أبدا....

قلت اطربوا لصلابة الإنذار

واختلفوا مع البحار..شبرا

....

لا تغضبوا أبدا...

نضم همومنا للعاصفات

ونبتغي وطنا..

[1]- مشري بن خليفة: سين، ص.ص: 78. 79.

....

وهتف في رحاب الاحتضار...

لا تغضبوا أبدا.....

لا تغضبوا أبدا.....[1]

2- مظاهر الانزياح في العناوين:

تتمتع العلامة اللغوية بقدرة فائقة على توفيق أوضاعها حسب التراكيب الواردة فيها، فالدال تتنوع مداليله إلى حد التضاد في المشترك اللفظي والمدلول يمتلك عدة دوال كما في الترادف.

ولذلك فإن أي محاولة لتوحيد دلالة الدال اللغوي لم يغير أحد أهم خصائصه وهي تعسفية العلاقة بينه وبين المدلول، الأمر الذي يجعله مجرد إمكانية من إمكانات أخرى تصل إلى حد الخروج عن كل تداول.[2]

بتعبير آخر، إن الكلمات وإن وضعت في البداية لتدل على معاني عرفية، فإن خبرات وتجارب المجتمع أكبر من أن تحدها هذه المعاني العرفية التي تواضع على فهمها الناس، لذلك تطورت الألفاظ من دلالة متعارف عليها بالمواضعة إلى دلالة أكثر إيفاء بالمعنى، وما « تقسيم اللغة إلى حقيقة ومجاز إلا وعي بهذه الظاهرة التي تسببت في وضع فاصل دقيق بين لغة الاستعمال ولغة الإبداع الأدبي والشعري منه على الخصوص، ففي حين تتميز الأولى بخضوعها لمجموعة من القواعد المتعارف عليها في التخاطب دلاليا ونظميا وصرفيا، تميل الثانية إلى خرق هذه القواعد، محاولة أن تحقق داخل كل نص لغة لها انسجاماتها وتوازنها ولها أيضا قوانينها».[3]

[1]- علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص.ص : 58.55.

[2]- ينظر: محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص96.

[3]- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص21.

وليس المقصود بخرق القواعد المتعارف عليها في التخاطب مخافاة قواعد النحو والتركيب، وإنما هي تلك الآليات الفنية التي تخرج اللغة عن وظيفتها النفعية التواصلية وتوجهها نحو وظيفة فنية جمالية، لأن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة.[1]

وهنا يشير "جون كوهين" إلى أن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ذو طبيعة «لغوية أي شكلية، لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى»[2]، هذا يعني أن الشاعر لا يقدم فكرته للقارئ دون اجتهاد منه وإلا تحول عمله إلى مجرد نثر، فالقصيدة كما يقول "بول فاليري" مشية راقصة، في إشارة منه إلى أحادية المشي في الكتابة النثرية وازدواجيته مع الرقص في العمل الشعري، فإذا كان الرقص يستخدم نفس الأرجل والأعضاء التي يستخدمها المشي فإن الخلاف بينهما يمكن في الطريقة التي يتم بها كل واحد منهما.

وهذه إشارة من "كوهين" إلى أن الشعر يستخدم نفس الكلمات التي يستعملها النثر، ولكن وجه الاختلاف بينهما هو في طريقة تناول الشعر لهذه الكلمات والألفاظ في تراكيب مخالفة لما يتناوله النثر، وعلى هذا الأساس شبه "كوهين" المشي بالنثر لأن صاحبه يسلك أقصر الطرق وأقلها عوجا ومنعطفات ليصل إلى مبتغاه، ولكن الرقص بخلاف ذلك لا يحلو إلا إذا أكثر صاحبه من اللف والدوران والجيئة والذهاب.

من هنا نستفيد أن الخط المستقيم هو سبيل الماشي والناثر والخط المنحرف هو سبيل الراقص والشاعر[3]، أي أن « تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص37.

[2]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص191.

[3]- ينظر بول فاليري: محاضرة بعنوان (في الشعر)، ترجمة محمد روحي فيصل، اليقظة، دمشق، ط1، (د.ت)، ص.ص: 19. 21.

خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي: فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية، فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات»[1]، بغرض إثارة المتلقي وإعلامه بأنه أمام عمل إبداعي تتراح فيه اللغة عن معيارها، لأن الانزياح يعني «استعمال المبدع للغة مفرداتا وتركيبا وصورا استعمالا لا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر، وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني»[2]، وهذا الانزياح عن قانون اللغة المعيارية هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا.

وتجدر الإشارة إلى أن البحث في مسألة الانزياح هو «بحث فيما أسمته البلاغة بالمجاز، ذلك أن التعبير الشعري هنا يجنح إلى أن يكون ملتويا لا عن جهل صاحبه للمتواضع عليه من الاستعمالات أو للقواعد والقوانين اللازم إتباعها حتى يكون القول سليما، وإنما هو تعبير ملتو عن قصد ويحمل ضمنيا معرفة صاحبه بالقواعد والمعايير التي سيخترقها هذا القول».[3]

وليس من قبيل المبالغة في شيء أن يقال: «إن الانزياح يتغلغل في مسارب الأدبية عامة والشعرية على نحو خاص تغلغلا يصح معه القول إنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم والغذاء، فإن الانزياح هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي».[4]

---

[1]- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص120.

[2]- المرجع نفسه، ص07.

[3]- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص27.

[4]- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص07.

ولذلك فقد رأى "جون كوهين" أن الشرط الأساسي لحدوث الشعرية هو الانزياح باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد، ولإبراز هذا التصور عمد "كوهين" إلى التمييز بين زمنين هما: عرض الانزياح ونفيه.

الأول تكون فيه عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الإنزياح من أجل إعادة معقوليته، وعلى هذا الأساس اعتبر أن «الشعرية سياق ذو وجهين متعالقين متزامنين: الانزياح ونفيه، تهديم البنية وإعادة التبنين، وينبغي لكي تتحقق القصيدة شعريتها في وعي القارئ أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها»[1]، عن طريق عملية التأويل.

وإذا كان البحث في مسألة الانزياح هو بحث فيما أسمته البلاغة بالمجاز، فذلك راجع لخاصية المجاز المتمثلة في وجود «عنصر الاستبدال والإحلال فيه، سواء كان يتصل بكلمة أو جملة وسواء سمح السياق بتجاوز المعاني مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصديه أحدهما واستبعاد الآخر كما في الاستعارة».[2]

وإذا كان "رومان جاكبسون" قد صاغ نظريته في الأسلوب على أنه إسقاط لمحور الاختيار على محور التوزيع، فإن المبدع يحدث في هذا الإسقاط انزياحا في قاعدة الاستبدال، بحيث يتصرف في هيكل الدلالة فيحدث التجاوز والانحراف، وهذا ما يعرف بالانتقال من محور التوزيع إلى محور الاستبدال، لأنه «إذا كانت المفردة شاذة في الإسناد أو الإضافة فإن شذوذها عائد بدون شك إلى علاقتها بما يجاورها من مفردات أخرى، ولكننا أثناء البحث عن الدلالة الأقرب إلى المنطقية وإلى ما يتوخاه الشاعر من تركيبه، ننتقل من التوزيع إلى الاستبدال، أي أننا نبحث في علاقة المفردة الموسومة بالشذوذ ببقية مرادفاتها أو بالحقل الدلالي الذي تنتمي إليه، لكن بحثنا لن يكون مثمرا إلا ونحن

---

[1] - Cohen Jean : Structure du langage poétique, P171

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص215.

نراعي داخل هذه العملية نفسها عنصر التجاوز، أي أننا نحاول أن نعقد ألفة بين لفظتين متنافرتين بالاحتيال على أحديهما لنخفف قليلا من حدتها أو غلوائها».[1]

وهذا يعني أن« المجاز ليس في الواقع سوى تحويل للمعنى: إنه إذن مرور من حرفية التركيب التي تتجلى فيها لا معقوليته إلى تفسير أحد قطبي التضاد تفسيرا ينبغي أن يكون خارج المتواضع عليه والمفهوم من اللفظ، لكي يخرج التركيب عن انزياحه ويتلاءم مع المعنى والمنطق».[2]

ولعل العودة إلى بعض عناوين الشعر الجزائري المعاصر ستكشف جهود الشعراء في خرق لغة الاستعمال المتواضع عليها في صياغتهم لبنية العنوان، وفقا للمظاهر الآتية:

أ– تراسل الحواس:

يعرف "محمد غنيمي هلال" تراسل الحواس بأنها «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة»،[3] ذلك أنه «كلما ازدادت كثافة الإحساس في الظاهرة الخارجية نقصت كثافة المادة فيها، وإذا نقصت كثافة المادة اقتربت إلى جوهر الحقائق المعنوية، التي يتلاشى في إطارها الحاجز بين الشيء ومعناه، فيصبح إحساسا وانفعالا لا يمكن أن ينسكب من موضع لآخر أو من حاسة إلى أخرى، ومن أجل أن تكون الحواس أكثر قدرة على البوح والانطلاق من أسر المادة ومحدوديتها، لجأ الرمزيون إلى نظرية العلاقات أو التراسل بين الحواس» .[4]

1- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص74.

2- المرجع نفسه، ص56.

3- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، 1997، ص395.

4- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، د.ط، 2000، ص224.

ولذلك فقد تناول "محمد فتوح أحمد" هذه الظاهرة بتفصيل أكثر معتمدا على رأي المدرسة الرمزية الغربية لاسيما رأي "بودلير" الذي يرى «أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة، ومن تم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل لقد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات».[1]

وفيما يلي سيتم الاقتراب من بعض العناوين لإظهار تراسل الحواس الحاصل على مستوى بنياها الدلالية، وفقا لمعطيات الجدول الآتي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
عز الدين ميهوبي	عولمة الحب عولمة النار	صهيل الوردة
		ريحانة الدم
		غيمة للصمت
		دوائر الصمت
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	صوت الحجر
		أمي تنسج خيوط النور
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي	حديث النهر
أحمد حمدي	تحرير ما لا يحرر	أقوال واقفة

[1]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978، ص248.

مصطفى محمد الغماري	حديث الشمس والذاكرة	حديث الشمس والذاكرة
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	أريكة الوقت الحامض
عمر أزراج	وحرسني الظل	سقوط حوار
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	قضبان الشعر

إن التراسل الحاصل بين معطيات الحواس في هذه العناوين شديد الوضوح فقد هيمن الانزياح على الدلالات المألوفة لوظائف الحواس، فنتج عن ذلك تغييب بعض الدوال الحسية وتعويضها بدوال أخرى مجاورة لها ولكن بوظائف مغايرة.

فعنوان (صهيل الوردة) ينبني على تضاد افتراضي بين ما يسمع وما يرى، لأن الصهيل لا يدرك إلا بحاسة السمع، في حين أن الوردة لا يمكن إدراكها إلا بحاسة البصر، والأمر نفسه حصل مع عنوان (أقوال واقفة)، (حديث النهر)، (دوائر الصمت)، (صوت الحجر)، (حديث الشمس والذاكرة).

فعن طريق خاصية التشخيص والتجسيد اقتربت الصورة في هذه العناوين من تقنية التراسل بين حاستي (السمع) و(البصر)، فتحولت العين إلى أذن تسمع وتحولت الأذن إلى عين ترى، وهنا يجد القارئ نفسه «أمام حالة نفسية وشعورية معينة، تستقبل الكلام واللفظ استقبالا خاصا، هذا الاستقبال يعتمد على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلا جديدا يختلف عن شكلها الطبيعي المألوف»[1]، فالصمت والحوار والذاكرة والأقوال كلها معطيات مجردة لا يمكن إدراكها بحاسة اللمس، ولكنها حينما ألحقت بصفات وأفعال معينة تخلت عن طبيعتها المجردة ودخلت في حقل المحسوسات.

[1]- عبد الرحمن محمد الوصيفي: تراسل الحواس في الشعر العربي القدم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1،2003، ص125.

وفي عنوان (أمي تنسج خيوط النور) جعل الشاعر للنور الذي هو من مدركات حاسة البصر خيوطا، هذه الأخيرة التي لا يمكن إدراكها إلا بحاسة اللمس.

و لم يكتف الشعراء بالتراسل المتبادل بين حاستي اثنين فقط في عناوينهم، بل جعلوا هذا التراسل يتم أحيانا بين ثلاثة حواس، فعنوان (أريكة الوقت الحامض) فيه تراسل بين ثلاثة حواس هي على التوالي: اللمس، البصر، الذوق.

فالأريكة من المعطيات الحسية التي يمكن إدراكها باللمس أو البصر والوقت من المعطيات التي يكون إدراكها عن طريق حاسة البصر، أما الحامض فهو من معطيات حاسة الذوق، وبذلك فقد تعانقت هذه المعطيات الثلاثة (الأريكة، الوقت، الحموضة) في بنية عنوانية واحدة، موحية بمعاني غامضة تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها، ولكن عن طريق التراسل تجردت هذه المعطيات عن أوصافها ووظائفها وتحولت إلى مشاعر وأحاسيس خاصة، وفي ذلك يقول "حسين البرغوثي": « إلى أي مدى يمكن أن نكتب الشعر عبر معرفة ما بفن اللمس! وهذا ينطبق على الأذن والموسيقى، والسمع والتذوق، ويصل هذا الشعر عبر الأذن، الشعر يكتب فيصل إلى العين ولكن عندما نقبض على معنى ما فإنه يصل إلى باقي الحواس... فالفنون ترتبط معا بالحواس، هذا الحوار بين الفنون والحواس يتم بآلية، على الفنان أن يبحث عنها دوما»[1]، حتى يحقق لعمله جمالية خاصة.

ب– التنافر الدلالي:

يعتبر التنافر الدلالي طابقا من بناء يشمل طابقين اثنين، وهو الطابق الذي يحقق وضعية الانزياح لأبنائه على خرق منظم لقواعد الكلام، يصبح معه التركيب شاذا من الناحية المنطقية، ولكنه يبقى مع ذلك لحنا مبررا على حد تعبير "تودوروف".[2]

---

[1]- ناجح المعموري: الشاعر ريم قيس كبة (الموقع httpwww.ALTAVITA.COM)

[2]- نقلا عن: عبد الله راجع، القصيدة العربية المعاصرة، ص74.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر هو المسؤول عن الطابق الأول الخاص بتشكيل الانزياح، أما المتلقي فهو موكل بالطابق الثاني الخاص بفك هذا الانزياح وإعادة التركيب إلى منطقيته، لأن« الشاعر وهو يعمد إلى خلق التنافر داخل تراكيبه، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكشف المخرج من داخله، وهو بذلك يلفت نظر القارئ إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا، إذ لا مجال للتنافر داخل الكتابة النثرية التي تتميز بشفافيتها وقابليتها على أن تسمح بإبراز مكنوناتها، بعيدا عن أي التواء أو انحراف عما هو منطقي»[1]، ولذلك فإن أراد القارئ إعادة الانسجام للتراكيب المتراحة واللامنطقية، اللجوء إلى عملية الاستبدال لإحداث تعديل في دلالة المدلول الأول، من خلال البحث عن الدلالة الأقرب إلى المنطقية فيما أراد قوله الشاعر، وقد حفلت عناوين الشعر الجزائري المعاصر بصور متنوعة من التنافر الدلالي، منها يلي:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	رباعيات الماضي الآتي
		أمي تنسج خيوط النور
سليمان جوادي	يوميات متسكع محظوط	مسافر نحو الطفولة
		اقبضوا الريح
مصطفى محمد الغماري	أسرار الغربة	أغنية اللهب الرحيم
علي ملاحي	صفاء الأزمنة الخانقة	صفاء الأزمنة الخانقة
سامية زقاي	قصائد معتقة بالأسى	فرح مفجوع

[1]- المرجع السابق، ص75.

زينب الأعوج	يا أنت من منا يكره الشمس	سأغنيك يا وطني في عرسك الأليم
	أرفض أن يدجن الأطفال	بابا نويل ...وشهوة المشي في جنازة الأفراح
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	بكاء بلا دموع	بكاء بلا دموع
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	المشي أمام الجنازة

يبدو من خلال هذه العناوين وكأن الشعراء مفتونين برغبة الجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منها الآخر نفيا قاطعا، بحيث لو تم الوقوف فقط عند حدود الدلالة المعجيمة للمتناقضات لترتب عن ذلك اقترابها من حدود اللامعقول، نحو عنوان (أغنية اللهب الرحيم) أين يبدو التنافر واضحا عندما أسندت الرحمة إلى اللهب، لأنه ليس من المعقول أن تكون الرحمة صفة من صفات اللهب، ولكن قد تعود الدلالة إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا التركيب اللامنطقي (اللهب الرحيم) إلى دلالة ثانية يمكن استخلاصها من نص هذا العنوان هي (الثورة).

ولكن هذا لا يعني أنه قد تم التعبير عن المدلول الثاني بشكل دقيق، فهذه قراءة من قراءات كثيرة محتملة، لأن ما يهم في هذا المقام هو التأكيد على أن التركيب في هذا العنوان يتطلع دائما إلى مدلول ثاني، فاللهب كدال لا يشير إلا لمدلول واحد قد يكون الموت أو الألم، ولكن عندما يسند إليه الرحمة يشير إلى معنى آخر مغاير للأول قد يكون -كما تمت الإشارة سابقا- الثورة مثلا.

ويظهر عنوان (اقبضوا الريح) الموحي بالسخرية والتهكم نمط التنافر المبني على المفارقة بين طرفيه، فالشاعر طلب القبض على الريح، وكأن الريح معطى حسي يمكن الإمساك به، وهو يعلم مسبقا استحالة تحقيق فعل القبض هذا، لأنه في الحقيقة يرمي إلى المعنى الأعمق والمتمثل في عدم الضفر بالأمور، وبذلك فقد قدم العنوان بتركيبه هذا ما تسميه البلاغة بالكناية.

ويبدو التنافر واضحا أيضا في عنوان (رباعيات الماضي الآتي)، أين يبدو التنافر الدلالي بين مفرداته واضحا، فكيف لمفردة مثل (الآتي) الدالة على الزمن الحاضر الاستمراري أن تجمع في بنية واحدة مع مفردة (الماضي) الدالة على زمن ماض منته؟

وقد يحدث التنافر الدلالي في بُنى هذه العناوين عن طريق التضاد الذي« ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السطح متضافرين على مستوى العمق، لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد»[1]، كما هو جلي في العناوين الآتية (سأغنيك يا وطني في عرسك الأليم)، (بابا نويل ...وشهوة المشي في جنازة الأفراح)، (فرح مفجوع).

ففي هذه العناوين يلاحظ أن حضور التضاد مستمدة من واقع يحكمه التنافر الدلالي، أين تفقد الدوال خواصها لتصبح على الشكل الذي لم تقدر له أصلا، فيما يعرف بـــ «مفارقة الأضداد».[2]

فعنوان (سأغنيك يا وطني في عرسك الأليم) وقع فيه تضاد من خلال جزئية (عرسك الأليم)، أين جمعت الشاعرة بين دلالتين متضادتين هما (العرس) الذي يدل على الفرح والسعادة و(الأليم) الدال على الحزن والأسى.

[1]- عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في الشعر أمل نقل، ص50.

[2]- رواشدة سامح: فضاءات الشعرية ، المركز القومي للنشر، إربد، 1999، ص15.

كما يظهر عنوان، (بابا نويل ....وشهوة المشي في جنازة الأفراح)، ثنائية ضدية في جزئية (جنازة الأفراح)، حيث تقابلت (الجنازة) مع (الأحزان)، والأمر نفسه يمكن إسقاطه على عنوان (فرح مفجوع).

ج- تشخيص الموجودات:

يقصد بظاهرة التشخيص إصباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ماهر غير إنساني، أي الخلط بين الكائنات في مجال الصفة والفعل، على نحو ما تمثله العناوين الآتية:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
مصطفى محمد الغماري	قراءة في أية السيف	لن ينام الحق
	أسرار الغربة	لن تموت الحقيقة
	حديث الشمس والذاكرة	حديث الشمس والذاكرة
محمد زتيلي	ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي	حديث النهر
		حوار النهر الغاضب
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	السنبلة الحامل
		صوت الحجر
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة	أحزان طائرة مهجورة
		الأحلام الحافية
الأخضر فلوس	حقول البنفسج	النار تلد الرماد
		هواجس البريد القادم
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	ثأر الكلمات
		صفعة نهر

علي ملاحي	صفاء الأزمنة الخانقة	ابتهالات على جبين الوطن
عمارية بلال	حكاية الدم	اغتيال الفجر
عزالدين ميهوبي	منافي الروح	حديث المنفى
ربيعة جلطي	كيف الحال ؟	تمشي الأرض على الغيم
أحمد حمدي	تحرير ما لا يحرر	أقوال واقفة
سليمان جوادي	لا شعر بعدك	وجهان للأسى

يلاحظ المتأمل في عنوان (حديث النهر) أنه تم إسناد (الحديث) إلى (النهر) عن الطريق التركيب الإضافي، والحديث كما هو معروف خاصية إنسانية، فكيف تسند هذه الصفة إلى النهر؟.

من هنا تأتي لا منطقية التركيب في بنية هذا العنوان من خلال ما يفترضه كل من (الحديث) و(النهر) أي بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، وهنا مكمن الانزياح لأنه لا يعقل أن يكون الحديث صفة من صفات النهر.

ولكن يمكن أن يعود التركيب في هذا العنوان إلى المنطق والمعقول، وذلك بالانتقال من المـــدلول الأول إلى مدلول ثاني أكثر واقعية، عن طريق التأويل المجازي لهذه الصورة البلاغية، على أساس أن (حديث النهر) مركب إضافي شبه فيه النهر بالإنسان، فحذف هذا المشبه به وأبقي على لازمة من لوازمه هي الحديث، وفي ذلك استعاره مكنية.

ويأتي عنوان (الأحلام الحافية) غير مألوف هو الآخر، نظرا لإسناد صفة (الحفاء) الخاصة بالإنسان إلى (الأحلام) التي هي من المعطيات المجردة، والأمر نفسه حصل مع عناوين أخرى مثل: (أحزان طائرة مهجورة)، (هواجس البريد القادم)، (السنبلة الحامل)، (حوار النهر الغاضب)، (أقوال واقفة)، فهذه العناوين وغيرها التي على شاكلتها تم فيها إسناد صفات إنسانية إلى ما هو غير إنساني، فـــ (أحزان، القادم،

الحامل، الغاضب، واقفة) هي صفات ملازمة للإنسان ومع ذلك فهي قد أسندت إلى (الطائرة، البريد، السنبلة، النهر، الأقوال) التي هي معطيات غير إنسانية.

أما في العناوين التالية: (تمشي الأرض على الغيم)، (لن ينام الحق)، (لن تموت الحقيقة)، فيلاحظ فيها أن أفعال (المشي، النوم، الموت) التي هي أقرب للإنسان أسندت إلى (الأرض، الحق، الحقيقة) التي تنتمي إلى حقل الموجودات والمجردات لا إلى الإنسان. وفي عناوين أخرى مُنح الوطن جبيناً (ابتهالات على جبين الوطن) والحجر صوتا (صوت الحجر)، والأسى وجها (وجهان للأسى)، وكلا من (الجبين، الصوت، الوجه) هي أقرب ما تكون للإنسان منها إلى شيء آخر.

د- تجسيد المجردات :

لقد حفل مجال تجسيد المجردات بحضور واسع داخل منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر، فقد عمد الشعراء بالتصوير الاستعاري إلى نقل عالم المجردات من التجريد المعنوي إلى التجسيد المادي نحو:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
شهد حليمة مرابط	ذاكرة السماء	خطوة موت
		قضبان الشعر
		صقيع الخوف
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة	وجبة حب باردة
		الأحلام الحافية
أبو القاسم خمار	ربيعي الجريح	ربيعي الجريح
عبد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	سنابل الحقيقة

عزالدين ميهوبي	منافي الروح	حدائق السلم
مصطفى محمد الغماري	أسرار الغربة	أزهار الحنين
سليمان جوادي	لا شعر بعدك	وجهان للأسى
	يوميات متسكع محظوط	مخبرة الأحلام

بإمكان القارئ أن يجد داخل كل هذه العناوين ذلك القاسم المشترك المتمثل في تجسيد المجردات، فكلا من (الأحلام، الشعر، الحقيقة، الحب، الخوف، الموت، الحنين) وغيرها، هي معطيات معنوية لا يمكن لمسها أو رؤيتها بالعين المجردة، ولكنها عندما أسندت إلى معطيات مادية كالمخبزة والقضبان والسنابل والأزهار، تخلت عن صفة التجريد ودخلت في حقل الماديات عن طريق التصوير الاستعاري.

فعنوان (ربيعي الجريح) مثلا جاء على صيغة الاستعارة المكنية، حيث شبه الربيع بالكائن الحي الذي إذا أصيب جرح، فحذف هذا المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه هي (الجريح).

وفي عنوان (خطوة موت) شبه الموت بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه هي (خطوة)، على سبيل الاستعارة المكنية، وهنا «تبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال، قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها».[1]

إن بنية الاستعارة القائمة على التجسيد في هذه العناوين أسهمت في تغيير طبيعة هذه المعطيات المتعلقة بدوال العنوان من طابعها المجرد إلى طابع حسي، وجعلتها تشع بدلالات موحية تعبر عن فاعلية التخييل الذي ولد الشعور بالغرابة والمفارقة، وذلك

[1]- رابح بخوش: اللسانيات وتطبيقاتها عل الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص153.

بإحداث خرق منهجي لقانون اللغة عن طريق الابتعاد عن التقرير والوضوح والميل إلى الإيحاء والغموض ولو على حساب منطقية التركيب، من أجل تحقيق الإثارة والدهشة التي تشد انتباه القارئ وهو يعبر من العنوان إلى النص.

٥- مجاز الألوان:

يستخدم اللون كمقوم تعبيري لتوصيل رسالة معينة إلى متلق ما ودلالته لا تخفى على أفراد الجماعة التي تستخدمه،كالأصفر للغيرة والأخضر للبعث والتجدد، وبذلك يصير اللون مصدرا لإيصال رسالة أو حالة أو موقف معين[1].

ولذلك فقد لون الشعراء الجزائريون المعاصرون المعطيات بغير ألوانها الحقيقية ليكسبوها ألوانا انفعالية ناتجة عن تجاربهم الشعورية، وهذا ما تؤكده العناوين الآتية:

اسم الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة
عزالدين ميهوبي	عولمة الحب عولمة النار	الحلم الأسمر
		فتى الخضراء
مصطفى محمد الغماري	قراءة في أية السيف	حنين إلى خضراء الظلال
	أسرار الغربة	دعوة الخضر
حمري بحري	ما ذنب المسمار يا خشبة	ورق الزيتون صار أحمر
محمد زتيلي	لست حزينا لرحيل الأفعى	ورقة صفراء تسقط على

[1]- ينظر: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقيا،ج1، منشورات عيون الدار البيضاء، المغرب، 1986،ص10.

		رصيف
محمد العالي رزاقي	الحب في درجة الصفر	الرحيل خلف العيون السود
محمد عبد القادر الأخضر السائحي	واحة الهوى	السحاب الأخضر

يلاحظ في عنوان (الحلم الأسمر) أن الشاعر لون (الحلم) وهو معطى مجرد لا لون له في الأصل لأنه غير مرئي وغير مادي، فلو قيل (الحلم الجميل) لكان هذا التركيب قريبا من المنطق والمعقول، لأن الأحلام في العادة لا يمكن أن تكون إلا جميلة، لكن الشاعر أبا إلا أن يجعل لهذا الحلم لونا أسمرا، وهو أمر ممكن في لغة الشعر.

وربما كان هذا اللون مقصودا لكي يترجم حالة شعورية معينة، فالإشارة هنـــا إلى اللون «لاتحيل على اللون، أو بتعبير أصح لا تحيل إليه إلا في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية».[1]

أما عنوان (ورقة صفراء تسقط على رصيف) فهو أكثر منطقية من العنوان الأول، على أساس أن اللون الأصفر هو من صفات الأوراق حال سقوطها في فصل الخريف، ولكن ما يهم هنا هو اللون كمؤشر دلالي، فهو وإن كان قد تواضع عليه الناس على أنه لون الغيرة، فهو في هذا العنوان دل على الذبول والنهاية.

أما في عنوان (ورق الزيتون صار أحمر) فكان من المنطق أن يقال (ورق الزيتون صار أصفر) وذلك لأن اللون الأصفر من صفات أوراق الأشجار بعدما تكون خضراء، ولكن أن تتحول أوراق الزيتون هذه من لونها الأخضر إلى لون أحمر فتلك هي المفارقة، نظرا لاستبعاد إمكانية أن تحمر أوراق الزيتون.

[1]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 206.

وإذاكان اللون الأخضر –وهو الأصل في لون أوراق الزيتون– يدل على «النماء والخصوبة والتحديد والعطاء»[1]، فإن اللون الأحمر يمكن أن يرتبط بدلالة الدم والثورة، وكأن بالشاعر أراد أن يقول: انتهى وقت السلم والسلام وبدأ وقت الثورة والكفاح، ومما يؤكد وجهة النظر هذه، هو أن الزيتون يرمز في العرف إلى السلام.

وقد تكرر اللون الأخضر في أكثر من عنوان نحو: (حنين إلى خضراء الظلال)، (عودة الخضر)، (فتى الخضراء)، (السخاب الأخضر).

واستعمال اللون الأخضر في بنية هذه العناوين لا يدل على اللون في حد ذاته، بل استعمل كدال لمدلول ثاني ذو طبيعة شعورية متعلقة بمعاني الخير والنماء والعطاء، ولذلك فلا يجب أن «نفهم من اللون حقيقته الكيميائية، بل نفهم منه إحساسا باللون، أي أن الشاعر إنما يركز على المعنى الثاني الذي لا يمكن العبور إليه إلا بالانحراف عن المعنى الأول الشاذ والمتنافر واللامنطقي، وفي هذا الانحراف يفقد التركيب منطقيته مقابل أن يحصل على قدرة أكبر في الإثارة»[2]، مثلما حصل في عنوان (الحلم الأسمر).

---

[1]- عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في الشعر– ابن المعتز نموذجا–مجلة التواصل، العدد 4، 1994، ص124.

[2]- عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة، ص71.




خاتمة




لقد أفرز البحث في موضوع (شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر) مجموعة من النتائج، من أهمها ما يلي:

- لقد قدم الفضاء المعجمي لمفردة (عنوان) مادتين معجميتين هما: (عَنَنَ) و(عَنَاَ)، يستفاد من مادة (عَنَنَ) معاني الظهور والاعتراض، ومن مادة (عَنَاَ) معاني القصد والإرادة، ويستفاد منهما معا معاني الوسم والأثر.

- يُعرّف العنوان الأدبي بأنه علامة لغوية تتصدر كتلة النص، لتؤدي مجموعة من الوظائف تتعلق بالنص وأخرى تتعلق بنوايا المبدع.

- إن التراكيب النحوية لبنية العنوان لا يحدها أي شرط مسبق، ولذلك فإن كافة التراكيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان بدءا من الكلمة المفردة وانتهاء بالجملة المركبة.

- إذا كان النص الأدبي بعلاماته الجمالية المتعددة مستقل في البناء والدلالة، فإن العنوان هو الآخر يعد نصا موازيا للنص الأصلي، يمتلك القدرة على قراءته من جوانب جمالية وتركيبية ودلالية متعددة.

- لابد للمنهج الذي ينصب على تحليل النصوص الأدبية أن يفرد إجراءات خاصة لدراسة العنوان وفق مستويين، المستوى الأول ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالاتها وانشغالاتها الدلالية الخاصة، والمستوى الثاني تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لبنية العنوان حدودها متجهة إلى النص ومتشابكة معه.

- يرسل العنوان إلى عدد من الأشخاص يفوق عدد الأشخاص الذي يرسل إليهم النص، لأن النص غرض للقراءة أما العنوان فهو مثل اسم الكاتب غرض للاتصال.

- لقد صنفت الأبحاث والدراسات النقدية العناوين من حيث دلالتها وعلاقتها بمضمون النصوص إلى مجموعتين، الأولى هي مجموعة العناوين الإخبارية والثانية هي مجموعة العناوين الموضوعاتية.

- للعناوين وظائف كثيرة، لعل أهمها تلك التي اقترحها "جيرار جينيت" والمتمثلة في: الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفية الإيحائية والوظيفة الإغرائية.

- لقد تعددت صيغ الفعل المجرد الثلاثي في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر ما بين الماضي والمضارع والأمر، نحو (قَتَلَ) في عنوان (مرثية الرجل الدي قتل الملك) للشاعر "عبد العالي رزاقي"، من مجموعته (الحب في درجة الصفر)، و(تَنقُرُ) في عنوان (لمادا العصافير تنقر كفي؟) للشاعرة "حمري بحري" من ديوانها (ما دنب المسمار يا خشبة؟)، و(دَعِي) في عنوان (دعيني أنام) للشاعرة "أحلام مستغانمي"، من مجموعتها (على مرفأ الأيام).

- لقد تنوعت دلالات صيغ الفعل المجرد الثلاثي في عناوين الشعر الجزائري المعاصر، فصيغة المضارع التي على وزن (فَعَلَ) دلت على حكاية الحدث وثبوت وقوعه، فالفعل (قَتَلَ) في عنوان (مرثية الرجل الدي قتل الملك) دل على ثبوت وقوع الحدث، لأن هدا الرجل لم تكن له مرثية لو لم يقتل الملك، ولدلك ففعل القتل في هدا العنوان دل على ثبوت وقوع الحدث ثبوتا قطعيا.

وفي عنوان (قتلوك واقفا) للشاعرة (عمارية بلال) من ديوانها (حكاية الدم)، حملت صيغة الفعل (قَتَلَ) دلالة حكاية الحدث وثبوت وقوعه مع إضافة دلالة القوة والقهر والغلبة، على أساس أن المقتول واحد والقاتلون جماعة حسب ما توحي به الجملة الفعلية (قتلوك).

- لقد ورد وزن المضارع للفعل المجرد الثلاثي في عناوين الشعر الجزائري المعاصر وفق صيغتين، صيغة بسيطة نحو (تبحثان) في عنوان (صورتان تبحثان عن إطار) للشاعر

"عبد العالي رزاقي" من ديوانه (الحب في درجة الصفر)، و(تسقط) في عنوان (ورقة صفراء تسقط على رصيف) للشاعر "محمد زتيلي" من مجموعته (لست حزينا لرحيل الأفعى).

وصيغة مركبة مكونة من أداة جزم أو نهي أو نفي+ فعل مضارع نحو: (لن ينام) في عنوان (لن ينام الحق) للشاعر "مصطفى محمد الغماري" من ديوانه (قراءة في آية السيف)، و(لا ترفعوا) في عنوان (لا ترفعوا أيديكم) للشاعر "محمد زتيلي" من ديوانه (ومضات الحزن والذهول وضلال المراثي)، و(لا أسمع) في عنوان (لا أسمعك) للشاعرة "مبروكة بوساحة" من مجموعتها (براعم).

- لقد وردت صيغ الأمر للفعل المجرد الثلاثي في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر إما صحيحة أو معتلة نحو: الفعل الصحيح السالم (اكره) الدي ماضيه (كره) في عنوان (اكرهيني) للشاعر "سليمان جوادي" من ديوانه (لا شعر بعدك)، أو الفعل الصحيح المهموز (سل) الدي ماضيه (سأل) في عنوان (وسل الأمير) للشاعر "مصطفى محمد الغماري" من ديوانه (قراءة في آية السيف).

أما الفعل (دعي) الدي ماضيه (دعا) في عنوان (دعيني أنام) للشاعرة "أحلام مستغانمي" من ديوانها (على مرفأ الأيام)، فهو فعل معتل ناقص.

- لقد ورد الفعل الثلاثي المزيد بجميع صيغه في عناوين الشعر الجزائري المعاصر، مثل الفعل (أنصف) في عنوان (لو أنصفوني) للشاعر "سليمان جوادي" من ديوانه (لا شعر بعدك)، فالفعل (أَنصَفَ) جاء على وزن (أَفعَلَ) المزيد بحرف واحد فقط.

ونحو وزن (افتعل) المزيد بحرفين كما جاء في عنوان (ابتسم يا قلب) للشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" من ديوانه (ألوان من الجزائر)، فماضي الفعل (ابتَسِم) الدي ورد بصيغة الأمر هو (ابتَسَم) على وزن (افتعل) المزيد بحرفين.

أما صيغ الفعل المزيد بثلاثة أحرف فقد وردت بنسبة أقل مقارنة مع أوزانه المزيدة بحرف أو حرفين، ومن أمثلته الفعل (استأذن) في عنوان (أستأذنك يا وهران) للشاعرة "عمارية بلال" من ديوانها (حكاية الدم)، فالفعل (أستأذن) الدي ماضيه (استأذن) جاءت على وزن (استفعل) المزيد بثلاثة أحرف.

- ترجع غلبة الصيغ البسيطة (فَعَلَ- افْتعَلَ- فَاعَلَ) في بنية الأفعال على الصيغ المشددة، (فَعَّل-تَّفَعل) والمضاعفة (تفَعْللَ-فْعَلَل) في منظومة عناوين الشعر الجزائري المعاصر إلى الطبيعة الإخبارية لمواضيع القصائد، وذلك حتى تكون قادرة على إيصال رسالة الشعراء إلى القراء.

- لقد وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون اسم الفاعل للدلالة على الثورة والتغيير، نحو (رافض) في عنوان (موال رافض) للشاعر "مصطفى محمد الغماري" من ديوان (قصائد مجاهدة)، فهدا العنوان وسم قصيدة ثائرة رافضة للدل والهوان، ساعية إلى الحرية والتغيير.

وقد تعززت دلالة الثورة والتغيير بعناوين أخرى من نفس الديوان مثل عنوان (قصة مجاهد)، فإحالة المجاهد على معنى الثورة واضح، لأن الثورة لا يصنعها إلا المجاهدين.

- لاسم المفعول معاني عديدة من أشهرها الدلالة على التجدد والاستمرار، وعلى هدا المعنى صاغ بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين عناوينهم، مثل (معزوفة) في عنوان (معزوفة الألم) للشاعر "مصطفى محمد الغماري" من مجموعته (أسرار الغربة)، و(مرثية) في عنوان (مرثية الرجل الدي قتل الملك) للشاعر "عبد العالي رزاقي" من ديوان (الحب في درجة الصفر)، أي أن هدا العزف سيتجدد كلما تكرر الألم، كما سيتجدد فعل الرثاء كلما تجددت أسبابه.

- لقد كان لاسم المكان الحظ الأوفر من العنونة في قصائد الشعر الجزائري المعاصر، ويرجع دلك إلى العلاقة الجدلية بين المكان والحدث، فهده العلاقة عادة ما تدفع الشعراء إلى ربط الأحداث بالأمكنة، مثل عنوان (راقصة المعبد) للشاعرة "زينب الأعوج" من ديوان (راقصة المعبد).

- إن صحة التراكيب النحوية ليست شرطا متى توفرت في العنوان اتضح معناه، ولذلك فقد وردت بعض عناوين الشعر الجزائري المعاصر مؤجلة الدلالة رغم سلامة بنيتها النحوية، مثل عنوان (تمشي الأرض على الغيم) من ديوان (كيف الحال؟) للشاعرة "ربيعة جلطي"، وهذا التأجيل هو الذي يخلق الفرق بين لغة الشعر الجمالية ولغة النثر التواصلية.

- لقد نظم الشعراء الجزائريون المعاصرون قصائدهم وعنونوها بعناوين تعددت وتنوعت أنماط صياغتها ما بين جمل اسمية وفعلية مركبة وبسيطة.

وتعود غلبة أنماط الجمل الاسمية على الجمل الفعلية في تراكيب هده العناوين إلى طبيعة الاسم الثابتة، فالوسم بالاسم خاصية في العنونة وذلك حتى يتطابق المسمى مع مواضيع القصائد التي قد تكون أسماء شخصيات أو أماكن، وغيرها من المسميات التي تحرك مشاعر الشاعر بالإيجاب أو بالسلب.

- إن بنية ودلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل الذي يعنونه، فالعنوان يوحي إما بجزئية تمثيله للنص أو شموليته، وهو يختزل النص مبنى ومعنى، وهذا تماما ما تؤكده بعض المنظومات العنوانية في الشعر الجزائري المعاصر، نحو (أسائلها...لا تجيب)، (ثلاث حالات) من ديوان (أعراس الملح) للشاعر "عثمان لوصيف"، فالعنوان الأول اختزل ما أورده المتن الشعري شكلا ومضمونا، أما العنوان الثاني فقد حاكى فيه نص القصيدة مضمون نص العنوان وجاء على شكل ثلاثة حالات من التأمل الصوفي.

- يبدو أن الشعراء الجزائريين المعاصرين كانوا يلجؤون عن قصد إلى أساليب المجاز وصوره المتنوعة في صياغتهم لبنية عناوين قصائدهم، رغبة في شد انتباه المتلقي وإثارته ولو على حساب منطقية التركيب، بحيث لو تم الوقوف فقط عند حدود الدلالة المعجمية للمتناقضات لترتب عن ذلك اقترابها من حدود اللامعقول، نحو عنوان (أغنية اللهب الرحيم) للشاعر "مصطفى محمد الغماري" من ديوان (أسرار الغربة)، أين يبدو التنافر واضحا في الإسناد الدي تم بين الرحمة إلى اللهب، لأنه ليس من المعقول أن تكون الرحمة صفة من صفات اللهب، ولكن قد تعود الدلالة إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا التركيب اللامنطقي (اللهب الرحيم) إلى دلالة ثانية يمكن استخلاصها من نص هذا العنوان هي (الثورة).

- على المتلقي مراعاة وظيفة العنوان، ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص ولكن من حيث هو علامة لها علاقات اتصال وانفصال معه، اتصال باعتباره وضع أصلا لأجل نص معين، وانفصال باعتباره علامة لها مقوماتها الذاتية والدلالية، وعليه فالعنوان قد يضم النص في حالة اختزال أو يوازيه وفقا لبنيته التركيبية وحمولته الدلالية، وهنا قد تفوق شعرية العنوان شعرية النص.

- وأخيرا يمكن القول بأن النتائج التي توصل إليها هذا البحث من خلال المقاربة النظرية والتطبيقية لشعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر تجعلها قطرة من بحر، نظرا لحجم المشكلات التي تطرحها شعرية العنوان في الدرس النقدي المعاصر.




ملحق الشعراء




السيرة الذاتية للشعراء المعتمدين في هذه البحث:

أزراح عمر:

ولد الشاعر أزراج عمر بتيزي راشد عام 1949، برز في الأوساط الأدبية الجزائرية عندما بدأ يتألق في الصحف والمجلات في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.

اشتغل في التعليم وفي الصحافة بمجلة المجاهد الأسبوعي، نشر العديد من القصائد بمجلة (آمال)[1] ، آثر أن يفرغ شعره في القالب الحر، من مؤلفاته الشعرية:

- الجميلة تقتل الوحش 1985.
- وحرسني الظل 1975.
- الحضور 1983.
- العودة إلى تيزي راشد 1985 .

الأعوج زينب:

ولدت الشاعرة زينب الأعوج بمدينة مغنية عام 1954، تعد من بين الشاعرات الجزائريات اللائي برزن في الساحة الأدبية بعد الاستقلال.

أستاذة وباحثة وشاعرة، لها مجموعة من الدارسات والبحوث الأكاديمية، مشرفة على إعداد مجلة (دفاتر نسائية) وهي مجلة تهتم بعالم المرأة وبقضايا الكتابة والإبداع المغاربي.

تميل إلى كتابة قصيدة الشعر الحر ذات المنحى الواقعي الملتزم بقضايا المجتمع والوطن،[2] من مؤلفاتها الشعرية:

- يا أنت من منا يكره الشمس؟ 1983.

---

[1]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، شركة دار الهدى للطابعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر 2009، ص136 .

[2]- المرجع نفسه: ص34.

- أرفض أن يدجن الأطفال 1981.

السائحي محمد الأخضر عبد القادر:

ولد بتقرت عام 1933، تتملذ على يد ابن عمه الشيخ السائحي الكبير بمدينة باتنة، التحق بجامع الزيتونة عام 1949، وبعدها التحق بجامعة الجزائر بعد الاستقلال، ونال شهادة الليسانس في الأدب عام 1969.

بدأت موهبته الشعرية بعد الاستقلال ولكنه اشتهر في فترة السبعينيات، كتب في الشعر العمودي وفي الشعر الحر، من مؤلفاته الشعرية:

- ألحان من قلبي 1970.
- واحة الهوى 1972.
- أغنيات أوراسية 1979.
- من عمق الجرح يا فلسطين 1982[1].

الغماري مصطفى محمد:

يعد الغماري من بين الشعراء الجزائريين الشباب الذين برزوا بعد الاستقلال، شاعر موهوب يسيطر إلى حد كبير على أدواته اللغوية والفنية، مستوعب للآثار الشعرية، محيط بقواعد وتقنيات الشعر الحديث والمعاصر، وهو من أكثر الشعراء استخدما للمجاز في الشعر، كتب في الشعر العمودي والحر.[2]

وقد يشكل وحده اتجاها شعريا قائما بنفسه في الجزائر، ذلك بأنه على الرغم من إصراره على كتابة القصيدة العمودية، إلا أن حرارة عاطفته وصدق لجهته، وإشراق لغته وتحكمه الجيد في أدواته الشعرية، كل ذلك مما قد يغطي على تقليديته التي نشر بها

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر،2007، ص232.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر والتوزيع الجزائري، المجلد الثاني، ص260.

قريبا نحو عشرة دواوين، وقد عالج في شعره المواضيع المتعلقة بالإسلام والعروبة[1]، من مؤلفاته:

- أسرار الغربة 1982.
- أغنيات الورد والنار 1980.
- قصائد مجاهدة 1982.
- خضراء تشرق من طهران 1980.

بلال عمارية:

ولدت الشاعرة عمارية بلال (أم سهام) سنة 1939 بوجدة بالمغرب، ثم انتقلت إلى الجزائر والتحقت بجامعة وهران، أين تخرجت بشهادة الليسانس عام 1973.

أديبة وشاعرة وصحفية، بدأت إسهاماها في مجال المتابعة النقدية والكتابة الصحفية منذ أواخر السبعينيات، من خلال النادي الأدبي بجريدة الجمهورية بوهران، وأيضا من خلال برنامجها الثقافي الأسبوعي للإذاعة الجزائرية (محطة وهران الجهوية)[2] ، من مؤلفاها الشعرية :

- حكاية الدم 2003.
- زمن الحصار وزمن الولادة الجديدة.

بوساحة مبروكة:

ولدت الشاعرة مبروكة عام 1943 بتيارت، وهي من بين شعراء عهد الاستقلال الذين مارسوا الكتابة الشعرية العمودية الحرة، لها شرف الصدارة التاريخية في

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص260.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، ص136.

الكتابة الشعرية النسوية بالجزائر، فهي أول شاعرة جزائرية صدر لها ديوان شعر بعنوان (براعم).[1]

يتميز شعرها بالترعة الوجدانية وبالمشاهد الرومانسية التي تعبر عن الآلام والميول الذاتية.

نشرت العديد من تجاربها الشعرية في الصحف والمجلات الوطنية، لها ديوان شعر واحد فقط هو (براعم) صدر سـنة 1969.[2]

جلطي ربيعة:

شاعرة معاصرة، تلقت تعليمها الأول بمدينة وهران ثم التحقت بجامعة دمشق أين نالت درجة الماجستير والدكتوراه في الأدب الحديث، وقد اشتغلت بالتدريس في جامعة وهران ثم التحقت بوزارة الثقافة في وظيفة سامية.[3]

بدأت تمارس الكتابة الشعرية بعد مرحلة الاستقلال، وبرزت على الساحة الأدبية في فترة السبعينيات، شاعرة ملتزمة بقضايا المجتمع والوطن، متمردة على الواقع الطبقي ورافضة لمظاهر البؤس.

يتميز شعرها بالوصف الواقعي لموضوعات متعددة، منها الموضوعات الوطنية والموضوعات القومية والانسانية، نشرت العديد من تجاربها الشعرية في الصحف والمجلات الوطنية، من أعمالها الشعرية[4]:

- التهمة 1980.
- تضاريس وجه غير باريسي 1981 .
- شجر الكلام 1991.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص305.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول ،ص211.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص332.

[4]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، ص384.

- كيف الحال؟ 1996.

جوادي سليمان:

من مواليد 1953 ببسكرة، يعتبر من الشعراء الجزائريين الشباب الذين لمعت أسماؤهم بعد الاستقلال، بدأ ينشر تجاربه الشعرية في السبعينيات.

يميل شعره نحو تجسيد الواقع المؤلم للمجتمع العربي عن طريق السخرية والفكاهة، يستلهمها من واقع الشعب البسيط، ومن عمق الجماهير المسحوقة، كما نجد في شعره ميلا رومانسيا ما لبث أن طوره إلى ميل رمزي واقعي[1]، من دواوينه الشعرية:

- يوميات متسكع محظوظ 1981.
- أغاني الزمن الهادئ 1983.
- قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا 1985.
- لا شعر بعدك 2007.

حمادي عبد الله:

ولد الشاعر عبد الله حمادي بقسنطينة عام 1947، يعد أحد الوجوه الثقافية والأدبية المشرقة في الجزائر، جامعي باحث، ومثقف متفتح على القديم والجديد، وهو إلى ذلك شاعر من الطراز الأول.

صدر له خمسة دواوين، واحد منها باللغة الاسبانية هي:

- الهجرة إلى مدن الجنوب 1981.
- البرزخ والسكين 2001.
- تحزب العشق يا ليلى 1982.
- قصائد غجرية 1983.[2]

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 390.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص352.

حمدي أحمد:

ولد الشاعر حمدي عام 1948 بمدينة الوادي، وهو من بين الشعراء الجزائريين الشباب الذين برزوا بعد الاستقلال واشتهروا في بداية السبعينيات، وكونوا جيلا يدعو إلى توظيف تقنيات الشعر الحر واستثمار السطر الشعري المعتمد على وحدة التفعيلة.

نشر تجاربه الشعرية في العديد من الصحف والمجلات الوطنية، اتسم شعره بالنضج الفني والوعي الوطني[1]، من أبرز مؤلفاته الشعرية :

- انفجارات 1977.
- قائمة المغضوب عليهم 1980.
- تحرير ما لا يحرر 1985.

حمري بحري:

ولد عام 1947 بسور الغزلان، من بين الشعراء الجزائريين الشباب الذين ظهروا على الساحة الأدبية بعد الاستقلال، مارس الكتابة الشعرية في وقت مبكر، نشرت أعماله في العديد من الصحف والمجلات الوطنية مثل مجلة (آمال) ومجلة (الشعب الثقافي) و(الشعب الأسبوعي) وغيرها.

يكتب القصيدة الشعرية ذات المنحى الواقعي، مستعينا ببعض التقنيات المعاصرة التي تنسجم مع نمو التجربة الشعرية ولا تعرضها للتكليف أو الافتعال.

يتميز شعره بالميل نحو تجسيد الواقع ومعايشته بلغة الحياة اليومية، ذات الإيحاءات الفنية والرمزية[2]، من دواوينه الشعرية:

- ما ذنب المسمار يا خشبة 1981.
- أجراس القرنفل 1986.

[1]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، ص457.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، ص100.

خليفة مشري:

من مواليد 1960 بالوادي، نشأ وتعلم بمسقط رأسه حتى حصولـــه على شهادة البكالوريا عام 1982، بعدها التحق بجامعة الجزائر المركزية أين حصل على شهادة الليسانس سنة 1984، وحصل من الجامعة نفسها على شهادتي الماجستير والدكتوراه.

مارس العديد من الأنشطة الثقافية والأدبية والبحث العلمي داخل الجامعة وخارجها، وشارك في مختلف الندوات والملتقيات الأدبية، عضو مؤسس في الجمعيات والمجلات الآتية:

- جمعية المبدعين الجزائريين.
- اتحاد الكتاب الجزائريين.
- جمعية (محمد الأمين العمودي) الثقافيـــة الوطنية.
- مجلتي (العلوم الإنسانية) و(الأمة) بجامعة ورقلة.

له ديوان بعنوان: (سين).[1]

خمار أبو القاسم:

ولد الشاعر أبو القاسم خمار عام 1931 بمدينة بسكرة، يعد من رواد الشعر الحر في الجزائر.

تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه ثم انتقل إلى قسنطينة ودرس بمعهد عبد الحميد بن باديس، ثم سافر إلى تونس ثم إلى سوريا وهناك نال شهادة الليسانس في الفلسفة، شغل منصب أمين عام لاتحاد الكتاب الجزائريين، وترأس تحرير مجلة (ألوان).

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص516.

أغلب إنتاجه الأدبي شعرا[1]، يكتب القصيدة الشعرية العمودية والحرة، له عدة مجموعات شعرية منها :

- ربيعي الجريح 1970.
- ظلال وأصداء 1970.
- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق 1986.
- بين وطن الغربة وهوية الاغتراب 2003.

رزاقي عبد العالي:

من مواليد 1949 بعزابة ولاية سكيكدة، وهو من الشعراء الجزائريين الشباب الذين برزوا في بداية السبعينيات، وكانوا يمثلون فئة تدعو إلى الكتابة في الشعر الحر.

مارس الكتابة الشعرية في وقت مبكر، نشر تجاربه الشعرية ومقالاته النقدية في العديد من الصحف الوطنية ، من دواوينه الشعرية:

- الحب في درجة الصفر 1980.
- أطفال بور سعيد يهاجرون إلى ساحة أول ماي 1983.
- من يوميات الحسن بن الصباح 1985.[2]

زتيلي محمد:

شاعر ينتمي إلى جيل السبعينيات، كتب في القصيدة العمودية والحرة، من مؤلفاته الشعرية:

- فصول الحب والتحول.
- لست حزينا لرحيل الأفعى.

[1]- ينظر: م ن، ص521.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، الجلد الأول، ص650.

- ومضات الحزن والذهول وظلال المرائي.[1]

زقاي سامية:

شاعرة جزائرية معاصرة، لها ديوان بعنوان (قصائد معتقة بالأسى) صدر عن دار هومة الجزائرية.

عبد الله التواتي:

ولد الشاعر عبد الله التواتي بمنطقة مسعد بولاية الجلفة عام 1963، يمارس مهنة التدريس، له أربعة مجموعات شعرية هي:

- من القلب.
- أوجاع.
- وطنيات.
- بوح في زمن اللابوح.[2]

فلوس الأخضر:

الأخضر فلوس شاعر معاصر، كتب في شعر التفعيلة أكثر مما كتب في الشعر العمودي ، نشرت أشعاره في الجرائد والدوريات الوطنية مثل مجلة (آمال).

ينحو إلى كتابة الشعر الحداثي بإصرار واقتناع، شعره يقترب من الشعر العمودي من حيث رصانة إيقاعه ومن الشعر الحداثي من حيث رسم صوره وتنويع تشكليه، من مؤلفاته الشعرية:

- عراجين الحنين 1986.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص426.

[2]- ينظر: سيرة الشاعر عبد الله التواتي، الموقع: (http//www.ALADABIA.net).

- أحبك ليس اعترافا أخيرا 1986.
- حقول البنفسج 1990.[1]

قانة بوبكر:

شاعر جزائري معاصر، له ديوان موسوم بـــ (خطاب عاجل إلى نزار قباني) صادر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

لوصيف عثمان:

برز الشاعر عثمان لوصيف في فترة السبعينيات، وتألق في فترة الثمانينيات بعد أن عرف إنتاجه الشعري طريقه إلى النشر.

من الشعراء المعاصرين الذين كتبوا القصيدة الجديدة بأدوات وتقنيات الشعر الصوفي في كثيرة من قصائده، ولذلك فقد تميزت مجموعاته الشعرية بتوظيف الرموز ذات المعاني الصوفية واستخدام الصور الشعرية التجديدية التي تطيل النظر والتأمل في الكون والإنسان من أجل التعبير عن شوق النفس العطشى والوجدان المتلهف إلى الداخل والباطن[2]، من مؤلفاته الشعرية :

- أعراس الملح 1988.
- الكتابة بالنار 1982.
- نمش وهديل 1997.
- أبجديات.

مرابط شهد حليمة:

شاعرة معاصرة من الغرب الجزائري، بدأت موهبتها في نظم الشعر في سن مبكرة.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص514.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون ، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الثاني، ص514.

طبيبة نفسانية وأستاذة جامعية، لها العديد من الإسهامات في مجال الشعر والأدب، لها أكثر من ثمانين قصيدة تدور مواضيعها حول الحب والعنف والأخلاق، اختارت منها 22 قصيدة ونشرتها في ديوان وسمته بـــ(ذاكرة السماء).[1]

مستغانمي أحلام:

ولدت الشاعرة والروائية أحلام مستغانمي بتونس عام 1953، تعتبر من بين الشاعرات اللائي برزن بعد الاستقلال وشكلن جيلا شعريا متميزا.

تكتب القصيدة الواقعية الملتزمة مع الاعتماد على جماليات القصيدة الحديثة والمعاصرة.

نشرت تجاربها الشعرية في العديد من الصحف والمجلات، تميل إلى الاتجاه الوجداني الرومانسي في كثير من قصائدها، وعلى الرغم من نزعتها الذاتية فإن قضايا المجتمع وقضايا الحياة والكون كانت تشكل محاورا أساسية في شعرها[2]، من مؤلفاتها الشعرية:

- على مرفأ الأيام 1972.
- الكتابة في لحظة عري 1976.
- أكاذيب سمكة 1993.

مكسار زكريا:

شاعر جزائري معاصر، صدر له ديوان (الشاعر) عام 2003 عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائرية.

---

[1]- ينظر: جريدة الفجر، يومية وطنية مستقلة جزائرية بتاريخ 2008/05/18.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الثاني، ص571.

ملاحي علي:

ولد الشاعر علي ملاحي بعين الدفلى عام 1961، وهو أحد ألمع الشعراء الذين برزوا بالجزائر في فترة الثمانينيات، اختار نمط الشعر الحر الذي يعتمد على التفعيلة في صياغته لتجاربه الشعرية.

أما المواضيع المعالجة في شعره فقد كانت متنوعة فبعضها عاطفي وبعضها وطني وآخر اجتماعي[1]، من أعماله الشعرية:

- أشواق مزمنة 1986.
- صفاء الأزمنة الخانقة 1989.

ميهوبي عز الدين:

شاعر معاصر ووجه من وجوه الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر، برز في الساحة الأدبية في بداية السبعينيات، وتألق شعره في فترة الثمانينيات بعد أن عرف إنتاجه الشعري طريقه إلى النشر.

عالج في شعره الكثير من المواضيع منها: القضايا الوطنية، التاريخية، الأدبية والاجتماعية، يعتبر من أهم كتاب المسرحية الشعرية في الجزائر[2]، من مؤلفاته الشعرية:

- في البدء كان أوراس 1986.
- اللعنة والغفران 1997.
- منافي الروح 2007.
- عولمة الحب ، عولمة النار 2002.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص578.

[2]- ينظر: الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الثاني، ص640.




قائمة المصادر والمراجع




مكتبة البحث:

المصادر العربية:

1- أزراج عمر:

- الجميلة تقتل الوحش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
- العودة إلى تيزي راشد، لافوميك، الجزائر، د ط، 1985.
- وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1975.
- الطريق إلى اثميليكش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

2- الأعوج زينب:

- يا أنت من منا يكره الشمس؟ اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1979.
- أرفض أن يدجن الأطفال، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د ط، دمشق، 1981.

3- السائحي محمد الأخضر عبد القادر :

- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، منشورات السائحي، الجزائري، د ط، 2007.
- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، منشورات السائحي، الجزائر، د ط، 2007.

4- الغماري محمد مصطفى:

- أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
- حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

- قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشرة والتوزيع، الجزائر، د ط، ط1،1982 .
- لن يقتلوك، مطبعة البعث، قسنطنية، الجزائر،ط1، 1980.
- عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.
- خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980.
- أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
- قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
- نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1978.
- قصائد منتفضة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2002.

5- بلال عمارية:

- حكاية الدم، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

6- بوساحة مبروكة:

- براعم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1996.

7- جلطي ربيعة:

- كيف الحال؟ دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

8- جوادي سليمان:

- لا شعر بعدك، منشورات أرتستيك، ط1، 2007.
- يوميات متسكع مخطوط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1981.

9- حمادي عبد الله:

- البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط3، 2002.

10- حمدي أحمد:

- انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1977.
- تحرير ما لا يحرّر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985.

11- حمري بحري:

- ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات مجلة أمال، الجزائر، د ط، 1981.

12- خلفية مشري:

- سين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

13- خمار أبو القاسم:

- ربيعي الجريح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د ط، 1970.

14- رزاقي عبد العالي:

- الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1980.

15- زتيلي محمد:

- فصول الحب والتحول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982.
- ومضات الحزن والذهول وظلال المرائي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
- لست حزينا لرحيل الأفعى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط،دت.

16- زقاي سامية:

- قصائد معتقة بالأسى، مطبعة دار هومة، الجزائر، د ت، د ط.

17- عبد الله التواتي:

- من القلب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2007.

18- فلوس الأخضر :

- حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990.

19- قانة بوبكر:

- خطاب عاجل إلى نزار قباني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

20- لوصيف عثمان:

- أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988.

21- مرابط شهد حليمة:

- ذاكرة السماء، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2008.

22- مستغانمي أحلام:

- على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1972.
- الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، بيروت، د ط، 1976.
- أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، د ط، 1993.

23- مكسار زكريا:

- الشاعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2003.

24- ملاحي علي:

- صفاء الأزمة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989.

25- ميهوبي عز الدين:

- اللغة الغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، الجزائر، دط،1997
- منافي الروح، منشورات ثالة، الجزائر، ط1،2007.
- عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2002.

المراجع العربية:

26- ابن عقيل:

- شرح ابن عقيل على أليفه ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث العربي، ط2، د ت.

27- ابن يعيش:

- شرح الملوكي في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، سوريا، ط1، 1973.

28- أبو ديب كمال:

- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

29- أبو موسى محمد:

- مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، د ط، 1998.

30- الجرجاني الشريف:

- التعريفات، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2000.

31- الجرجاني عبد القاهر:

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، د ت.

- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات الجامعية، د ط، د ت.

32- الجزار محمد فكري:

- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.
- لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2001.

33- الخويسكي زين كامل:

- الصرف العربي (صياغة جديدة)، دار المعارف الجامعية، مصر، ط1، 1996.

34- الراجحي عبده:

- التطبيق الصرفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2008.

35- السمرائي فاضل صالح:

- الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.
- معاني الأبنية في العربية، دار عمار، الأردن، ط2، 2007.

36- العيد يمنى:

- في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1987.

37 -الغذامي عبد الله:

- المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

38- الغلاييني مصطفى:

- جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005.

39- القاضي عبد المنعم:

- البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي– الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

40- المناصرة عز الدين:

- جمرة النص الشعري (مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة)، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، ط1، 1995.

41- الوصفي محمد عبد الرحمن:

- تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 2003.

42- الولي محمد :

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركزي الثقافي العربي، بيروت، د ط، 1990.

43- اليوسفي محمد لطفي :

- لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992.

44- بخوش رابح:

- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع الجزائر، د ط، 2006.

- البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993.

45- **بكري عبد الكريم:**

- الزمن في القرآن الكريم (دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه)، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر ط2، 1999.

46- **بلعابد عبد الحق:**

- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

47- **بني عامر عاصم محمد أمين:**

- لغة التضاد في شعر أمل نقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

48- **تاوريريت بشير:**

- الشعرية والحداثة (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2010.

49- **تمام حسن:**

- اللغة العربية (معناها ومبناها)، عالم الكتاب، مصر، ط3، 1998.

50- **خالد حسين حسين:**

- في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007.

51- **حماسة محمد عبد اللطيف:**

- بناء الجملة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2003.

52- راجع عبد الله:

- القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

53- رواشدة سامح:

- فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، اربد، الأردن، د ط، 1999.

54- شلتاغ عبود:

- الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، ط1، 2003.

55- عبده محمد:

- النحو المصفى، مكتبة الشباب، القاهرة، د ط، 1992.

56- عويس محمد:

العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1984.

57- غنيمي هلال:

- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، د ط، 1997.

58- فتوح أحمد محمد:

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978.

59- فضل صلاح:

- بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992.

60- قاسم سيزا ونصر حامد أبوزيد:

- مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، منشورات عيون الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1986.

61- قاسم عدنان حسين:

- التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2000.
- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

62- قطوس بسام:

- استراتيجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، د ط، 1998.
- سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، د ط، 2001.

63- كنوني محمد العياشي:

- شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

64- محمد ويس أحمد:

- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

65- مرتاض عبد الملك:

- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

66- مطهري صفية:

- الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

67- منصر نبيل:

- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

68- ناظم حسن:

- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، 1994.

69- ناهم أحمد:

- التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

70- وادي طه:

- جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة المعارف، مصر، ط2، 1989.

71- يحياوي رشيد:

- الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز لنصي)، إفريقيا الشرق، المغرب لبنان، ط1، 1998.

72- يعقوب ناصر:

- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 2004.

73- يقطين سعيد:

- انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

المراجع المترجمة:

74- الشكلانيون الروس:

- نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

75- بول فاليري:

- محاضرة بعنوان (في الشعر)، ترجمة محمد روحي فيصل، اليقظة، دمشق، ط1.

76- تودوروف تزفيطان:

- الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1990.

77- جون كوهين:

- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

78- جون ليونز:

- نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، دار المعارف الجامعية، مصر، ط1، 1985.

79- جيرار جينيت:

- طروس (الأدب على الأدب)، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خيري البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998.

80- ورلان بارت:

- النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1984.

81- رومان جاكبسون:

– قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

82– مونتالبيتي كريستين:

– جيرار جنيت (نحو شعرية منفتحة)، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، ط1، 2001.

83– يوري لوتمان:

– تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة أحمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ط1، د ت.

المراجع الأجنبية:

84- Gérard Genette :

- Seuils, Collection poétique aux éditions de seuil, paris, 1987.

85- John Cohen :

- Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.

86- Leo Heok :

- La marque du titre, dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, édition la Haye mouton, Paris, 1981.

87- M. Rifater :

- Essais de stylistique structurale, Flammarion, Paris, 1971.

المعاجم والموسوعات العربية:

88– ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكروم):

– لسان العرب، المجلد11، طبعة جديدة محققة، دار صادر، بيروت، ، 2000.

89– الربعي بن سلامة وآخرون:

- موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول من (أ) إلى (ز)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين الملية، الجزائر، ط2، 2009.
- موسوعة الشعر الجزائري المجلد الثاني من (س) إلى (ي)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط2، 2009.

90- مرتاض عبد الملك:

- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2007.

المعاجم والموسوعات الأجنبية:

91- A. Greimas:

- Sémantique, Larousse, Paris, 1966.

92-Oswald Ducrot et Tezvritan Todorov :

- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition seuil, Paris, 1972.

الدوريات والمجلات:

93- التجديتي نزار:

- نظرية الانزياح عند جون كوهين، مجلة دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، ع1، 1987.

94- الحميداني حميد:

- عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، مج12، ع46، جدة، 2002.

95- الهميسي محمود:

- براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي،ع313، دمشق، 1997.

96- بزيغ شوقي:

- محنة العناوين، مجلة العربي، العدد 565، 2005.

97- حمداوي جميل:

- السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد 3، الكويت، 1997.

98- عبد القادر حسين :

- عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم، مجلة الفكر العربي،ع46، الكويت، 1987.

99- موسى صالح بشري:

- المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، مج 10، ع 40، السعودية، 2001.

100- قاسم مومني:

- الشعرية في الشعر، مجلة فصول، مج 7، ع 3 ، القاهرة، 1987.

101- نافع عبد الفتاح:

- جماليات اللون في الشعر- ابن المعتز نموذجا-، مجلة التواصل، ع4، جامعة عنابة، الجزائر، 1994.

الملتقيات:

102- ابن عبد الله الأخضر:

- في البدء كان العنوان وكان... فهل في عند سيكون ؟، مداخلة خاصة بمؤتمر النقد الأدبي السادس، جامعة اليرموك، الأردن.

103- الطيبب بودربالة:

- قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، أفريل، 2000.

المواقع الإلكترونية:

104- المعموري ناجح:

- الشاعر ريم قيس كبة، الموقع: (Http//www.ALTAVISTA.com)

105- تعيلب إبراهيم:

- شعرية العنوان في الشعر العربي المعاصر، (شعر الشرقية أنموذجا)، الموقع: HTTP//WWW.ADAB.com

106- حمداوي جميل:

- صورة العنوان في الراوية، الموقع: (HTTP// WWW.Djdar.net)

107- نجم مفيد:

بين طريق دمشق والحديقة الفارسية، الموقع: (HTTP//www.ALTAVISTA.com)

108- دنجة الأدبية:

- سيرة الشاعر عبد الله التواتي، الموقع: (http//www.ALADABIA.net)

109- نريمان الماضي:

- العنوان في الشعر القادر الجنابي (حياة ما بعد الماء أنموذجا)، الموقع: (Http//www.ELAPH.com)




الفهرس




الفهرس